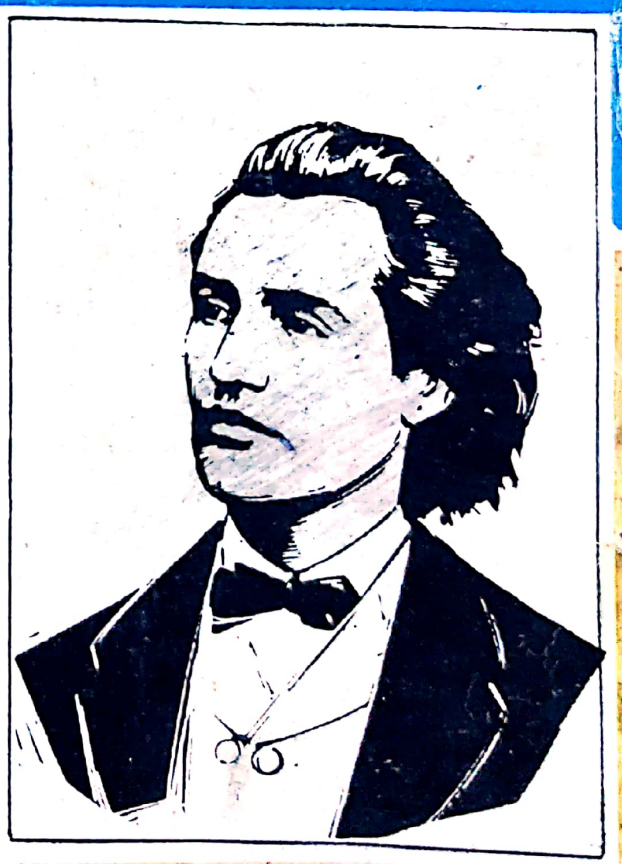
MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÂNTULUI

ANDREI GLIGOR, MARIN IANCU, AURELIA ILIAN,
ELENA NEAGOE, MIHAI NEBUNU, NICOLAE I.NICOLAE,
A. GH. OLTEANU, LUCIAN PAVEL, ELISABETA ROSCA

LIMBA ŞI LITERATURA ROMÂNĂ

Manual pentru clasa a XII-a



EDITURA DIDACTICĂ ŞI PEDAGOGICĂ, R.A.
BUCUREŞTI, 1995

Scanned with OKEN Scanner

MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÂNTULUI

ANDREI GLIGOR, MARIN IANCU, AURELIA ILIAN,
ELENA NEAGOE, MIHAI NEBUNU, NICOLAE I. NICOLAE,
A. GH. OLTEANU, LUCIAN PAVEL, ELISABETA ROȘCA

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

MANUAL PENTRU CLASA A XII-a

Coordonator: prof. NICOLAE I. NICOLAE

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ, R.A.
BUCUREȘTI

Scanned with OKEN Scanner

REFERENȚI: Acad. prof. univ. dr. EUGEN SIMION, președintele Comisiei naționale de limba și literatura română
Prof. dr. MIORIȚA BACIU GOT, inspector de specialitate în Ministerul Învățământului

ISBN 973-30-3[illegible]-5

REDACTOR: **Florica Buzinschi**
TEHNOREDACTOR: **Elena Oprișeanu**
FOTOGRAFII: **Vasile Blendea**
COPERTA: **Elena Drăgulelei**

Scanned with OKEN Scanner

ARGUMENT

Pentru o mai bună receptare și valorificare a acestui manual de limba și literatura română sunt necesare următoarele patru explicații:

1. *Manualul* concretizează, într-o prelucrare didactică a mesajului critic, elementele oferite de o *programă școlară* care propune – în afara obiectivelor instructiv-educative corelate cu întregul studiu anterior al literaturii – și o imagine a valorilor diverse ale literaturii române contemporane. Canonul școlar rezultat aduce, ca niciodată, nume absolut noi și reține scriitori care au mai fost studiați anterior. Singurele criterii au fost valoarea artistică și reprezentativitatea în interiorul unui gen literar. Fără îndoială că în absența – firească, am zice noi – a unui canon omogen validat de critică, selecția operată de curriculum poate fi discutabilă în actualul context cultural, în care orizontul de așteptare a devenit extrem de instabil. Apoi, dacă am relevat prin această selecție un plan necesar al valorilor individuale, nu am reușit decât să sugerăm – în limitele oferite de un manual școlar – că literatura contemporană a însemnat mai înainte de toate o mișcare de idei și atitudini, de opțiuni tematice, filozofice și stilistice, o viziune asupra lumii, un spirit al timpului. Pentru toate acestea procesul de decantare a punctelor de vedere critice se află în curs de desfășurare.

2. Pentru o mai bună operaționalizare a discursului didactic, manualul folosește *instrumente științifice* (bibliografie selectivă sau completă, bibliografie critică și o bibliografie generală) și *grile metodologice,* specifice analizei unui text liric, epic sau dramatic, unei prezentări generale sau unei sinteze. Prin aceste grile se marchează explicit sau numeric obiectivele lecției, ușurând astfel identificarea și conștientizarea lor. Grila metodologică are suplețe, considerându-se că nu e necesar să impunem un șablon.

3. Programa prevede capitole obligatorii și opționale. Cele opționale presupun selectarea unor scriitori dintr-o listă mai largă. Astfel, la capitolul „Eseiști" se studiază Emil Cioran și Constantin Noica și, la alegere, Paul Zarifopol sau Mihail Ralea; la cap. „Proză contemporană", Marin Preda și, la alegere, trei reprezentanți din nouă; la cap. „Poezie", Nichita Stănescu și, la alegere, trei poeți dintr-o listă de zece; la cap. „Dramaturgie", Marin Sorescu și, la alegere, un alt autor dintr-o listă de patru. Manualul îi prezintă pe toți, cu operele respective. Scopul este dublu: pentru a facilita selecția și pentru o lectură suplimentară benefică.

4. Prezența lui Mihai Eminescu în finalul acestui manual de literatură contemporană se datorează în primul rând imperfecțiunii pe verticală a programei de literatura română pentru licee, în această perioadă tranzitorie. Eminescu a fost

Scanned with OKEN Scanner

studiat în clasa a X-a cu o parte a operei, mai accesibilă, și în clasa a XII-a, apoi în clasa a XI-a, cu acele opere de rezonanță mai gravă. După 1989, ajustându-se din mers programa și manualele datorită eliminării „treptelor" liceale, exista riscul de a se diminua studierea operei eminesciene. În consecință, Mihai Eminescu a fost încorporat în capitolul „Spiritul românesc în literatură", proiectat pe două niveluri: unul individual, prin analiza operei unei personalități indiscutabile, și unul general, printr-o sinteză finală despre specificul literaturii române în contextul literaturii universale.

Întâmplarea ar putea să creeze o cutumă, întrucât și alții, după informațiile noastre, termină studiul literaturii naționale în școală cu prezentarea unui scriitor considerat exemplar (Goethe, de exemplu). Experiența va decide.

Autorii

Scanned with OKEN Scanner

I. LITERATURA ROMÂNĂ INTERBELICĂ

G. CĂLINESCU
1899–1965

REPERE BIOGRAFICE: Critic și istoric literar, eseist și estetician, prozator și poet, dramaturg și publicist.

S-a născut în 19 iunie 1899, la București. Copilăria și-o petrece la Botoșani și la Iași. Învață la liceul „Gh. Lazăr" din București, ultima clasă o termină la Liceul Internat din Iași și susține bacalaureatul la Liceul „Mihai Viteazul" din București (1918). Se înscrie la Facultatea de Litere și Filozofie din București, secția de filologie modernă și filozofie. Are profesori pe N. Iorga, Vasile Pârvan, C. Rădulescu-Motru, P.P. Negulescu, M. Dragomirescu, Ov. Densusianu și Ramiro Ortiz. Din 1919 datează primele încercări literare, trimite versuri și maxime la revista „Sburătorul" și frecventează cenaclul condus de E. Lovinescu. În 1921 călătorește în Italia, publică în revista „Roma" (1922), condusă de Ramiro Ortiz, despre care G. Călinescu se va exprima mai târziu cu un mare respect: „Tot ce-am învățat în Universitate de la R. Ortiz am învățat. Cu el m-am deprins a scrie cărți, cu el am deprins meșteșugul informației și al construcției critice pe substrat istoric, de la el știu tot ce știu". În 1923 susține examenul de licență în italiană, secundar franceza și româna. Activitate didactică la București și Timișoara (1924). Pleacă în Italia pentru specializare, cu o bursă pentru doi ani la „Școala Română din Roma", condusă de Vasile Pârvan, face intense cercetări arhivistice, deprinzând tehnica strângerii documentelor și informațiilor, ce-i va fi atât de folositoare în viitoarele lucrări.

În 1926, întors în țară, publică versuri la „Universul literar" și la „Sburătorul", se bucură de atenția lui E. Lovinescu, determinându-l pe acesta să exclame: „Domnul Călinescu este mintea cea mai ascuțită a generației de astăzi. Am credința că mă va continua în critica literară". Devine redactor la a treia serie a „Sburătorului" (1926–1927), alături de E. Lovinescu, F. Aderca, P. Constantinescu, Vl. Streinu. Între 1926 și 1937 este profesor la Liceul „Gh. Șincai", coleg cu E. Lovinescu, I.M. Rașcu, Al. Graur, Gh. Nedioglu. Publică în revista „Viața literară", polemizează asupra unor probleme actuale ale criticii, conduce revista „Sinteza" (nr. 1–3), colaborează la „Gândirea" cu studii despre Lovinescu, Ionel Teodoreanu, H. Papadat-Bengescu, N. Crainic. Anul 1928 este momentul cristalizării depline a conștiinței sale de critic: „S-a isprăvit – e de neînlăturat – sunt critic". În 1930 devine redactor al revistei „Roma", editează revista „Capricorn" (nr. 1, 2), publică în „Vremea" și desfășoară o bogată activitate de comentator al actualității literare în revistele „Universul literar", „Viața românească" și, cu deosebire, în „Adevărul literar și artistic".

Creația lui G. Călinescu atinge perioada de glorie, în critică, istorie literară, roman, teatru, poezie, prestigiul autorului crescând o dată cu publicarea marilor sale opere:

Viața lui Mihai Eminescu (1932), *Cartea nunții* (1933), *Opera lui Mihai Eminescu,* vol. I–IV (1934–1936), *Enigma Otiliei,* vol. I–II (1938). În același an își începe cursurile la Universitatea din Iași, conferențiază despre *Sensul vieții și operei lui Eminescu.* Apare *Viața lui Ion Creangă* („Ca și

Scanned with OKEN Scanner

în cazul lui Eminescu am încercat a face portretul lui Creangă interpretând documentele (...). Creangă este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numește poporul român sau, mai simplu, a poporului român însuși surprins într-un moment de genială expansiune"). Călătorește în Franța și în Italia. Editează revista săptămânală de critică și informație literară „Jurnalul literar" (1 ian. – 31 dec. 1939). Publică *Principii de estetică* (1939), tipărește *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941). Lucrarea fusese proiectată în două volume, dar în toamna anului 1940 G. Călinescu îi propunea lui Al. Rosetti „să facem din tot, oricât de gros (să zicem 800 pag. din cauza clișeelor), un singur volum compact ca o enciclopedie". La 15 aprilie 1941 anunță finalizarea volumului, tipărirea acestuia realizându-se în luna iulie, când Al. Rosetti îi scrie: „Am volumul d-tale pe masă! (...) Recitesc acum ici și colo pasaje care mă încântă. Dar, de abia acum, realizez că *ești un monstru* (în sens etimologic!). Atâtea pagini! Atâta muncă! Clipe, zile, ore, ani! Ce forță! Ce facultate! Ce ușurință de a scrie! Și nicăieri oboseală, nici plictis... Dar ce fel de om ești D-ta?". Lucrarea a fost întâmpinată cu admirație: „Pentru întâiași dată considerabilul material al întregii literaturi române (...) ne este prezentat ca un tot viu articulat, printr-un mare dar de însuflețire ce străbate pulberea amănuntelor, învolburându-o, organizând-o într-o alcătuire vastă, aerată, fără cotloane și păienjenișuri. Un spirit latin de o mare claritate prezidează această organizare" (E. Lovinescu). „O operă excepțională prin întindere, varietate, prezentare grafică și inconografică, și mai ales prin judecățile de valoare emise asupra celor mai importanți scriitori naționali" (P. Constantinescu).

În 1943 publică piesa – parabolă *Șun sau Calea neturburată (Mit mongol)*, își reia activitatea publicistică în „Vremea", unde continuă „cronica mizantropului". Tipărește *Istoria literaturii române. Compendiu* (1945), *Impresii asupra literaturii spaniole* (1946), publică sub titlul *Sensul clasicismului* cunoscuta încheiere a lecției universitare de deschidere, ținută la 16 ianuarie 1946: „Noi suntem, geografic și spiritual, mai aproape decât mulți alții de străvechea Eladă". Din 1945, cu câteva întreruperi, devine profesor de istoria literaturii române moderne la Facultatea de Litere din București.

În 1947 apare la București seria nouă a revistei „Jurnalul literar"; devine membru al Academiei Române, dar este eliminat ca profesor din universitatea bucureșteană.

Publică însă intens: *Bietul Ioanide*, roman (1953), *Nicolae Filimon* (1959), *Scrinul negru*, roman (1960), monografia *Gr.M. Alexandrescu* (1962), volumul de poezii *Lauda lucrurilor* (1963), *Cronicile optimistului* (1964).

G. Călinescu moare la 12 martie 1965, în București.

Postum apar câteva lucrări originale și multe culegeri:

Estetica basmului; Vasile Alecsandri (1965); *Opere*, vol. I–XVII (1965–1983); *I. Eliade-Rădulescu și școala sa; Studii și cercetări de istorie literară* (1966); *Scriitori străini; Ulysse* (1967), *Universul poeziei; Gâlceava înțeleptului cu lumea (Cronica pesimistului și optimistului*, 1927–1949), vol. I–II, 1973–1974.

În 1982 i se retipărește *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ed. a II-a, revizuită și adăugită (ediție de Al. Piru).

G. CĂLINESCU – CRITIC ȘI ISTORIC LITERAR

I. INTRODUCERE

Imaginea personalității lui G. Călinescu este aceea a unui creator de un imens potențial, cu o strălucitoare și inegalabilă combustie intelectuală, artist din familia spirituală a lui Dimitrie Cantemir și B.P. Hasdeu. S-a afirmat concomitent

Scanned with OKEN Scanner

ca poet, romancier, nuvelist, critic și istoric literar, eseist, dramaturg și publicist, îmbogățind patrimoniul creativității naționale cu opere fundamentale. Spre deosebire de Titu Maiorescu, susținător al ideii că poetul și criticul sunt două naturi radical diferite, G. Călinescu a apărat întotdeauna ideea interdependenței raporturilor intime dintre scriitor și critic, afirmând că un critic literar este, în esență, un creator: „Eu cred că un scriitor poate să creeze în toate genurile, nu există demarcațiuni în domeniul spiritului". Sensibilitatea lui G. Călinescu a fost, în egală măsură, *a creatorului de artă* și *a criticului,* ambele coordonate exteriorizându-se printr-o expresivitate stilistică de elevată și inconfundabilă originalitate: „Critica nu înseamnă absența însușirilor literare, ba, dimpotrivă, le implică". Dincolo de rigoarea și exactitatea documentară, de finețea și adâncimea analizelor estetice și a aprecierilor valorice, opera de critic și istoric literar a lui G. Călinescu se caracterizează prin virtuozități artistice proprii unui scriitor autentic, de reală vocație. Referindu-se la *Viața lui Mihai Eminescu,* Perpessicius sublinia, înainte de apariția romanului *Enigma Otiliei,* că această fundamentală exegeză „anticipa, în autorul ei, un scriitor de multiple resurse, un pictor și un portretist, un liric de sugestive intuiții și peste toate un povestitor de superioară cursivitate, de bună seamă un romancier".

G. Călinescu este un umanist de formație renascentistă, posedat de setea erudiției, dar și de tentația armoniei, preocupările lui vizând manifestări variate ale spiritului. Cercetarea operei eminesciene impune pentru criticul și istoricul literar înțelegerea adâncă a filozofiei eline, hindice, clasice germane (Schopenhauer, Fichte, Kant, Hegel, Schelling). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* scrierile teoretice și totalitatea studiilor sale presupun referințe multiple în filozofie, o cultură filozofică extrem de solidă și de vastă. În această privință este edificator capitolul *Filozofia teoretică* din *Opera lui Mihai Eminescu,* în care criticul face referiri la nume dintre cele mai importante (Laerțiu, Maiorescu, Schiller, Descartes, Leibniz, Platon, Epicur, Diogene, Socrate, Heraclit, Pitagora, Plotin, Xenofon, Comte), suficiente pentru a descoperi semnificația și a caracteriza viziunea sa asupra lumii în ceea ce ea are specific. Într-un fragment din *Tehnica criticii și a istoriei literare,* G. Călinescu se întreba: „Cum ar fi posibil să studiezi pe Maiorescu fără pregătire filozofică? (...) Lipsa de cultură, sublinia G. Călinescu, face pe criticul și istoricul literar să alunece pe deasupra problemelor esențiale pe care le pune o operă, ori să le privească cu ostilitate (...). Un critic fără cultură filozofică (...) e un orb. Ce ar putea spune despre Blaga, poet cu viziune a lumii și totodată dialectician estetic, un istoric literar nefilozof?" Ideea unei *critici artistice,* pentru care pleda G. Călinescu, își are fundamentul în convingerea că orice inițiativă ideatică trebuie să devină o *creație plastică și rațională.* Prin structură și vocație, G. Călinescu este artist și, prin aceasta, filozof, așa cum pentru Renaștere „artistul este prin definiție filozof". Unitatea și puternica organicitate a *Istoriei literaturii române* rezultă din *coerența viziunii de ansamblu asupra lumii,* care presupune în acest sens unitatea concepției istorice și a istoriei literare, a criticii și esteticii, dublate de o sensibilitate, de o inteligență și o înțelegere consecventă.

Scanned with OKEN Scanner

G. Călinescu a subliniat în mod insistent ideea că exercițiul critic nu trebuie disociat de capacitatea expresivă a autorului, de posibilitatea lui de a crea în orice domeniu al frumosului. Unui critic, afirmă G. Călinescu, i se cer două însușiri fundamentale: *intuiția sigură a talentului* (gustul) și *autoritatea*, calități pe care critica sa le-a avut în egală măsură, impunându-l ca pe o autoritate în domeniu. Judecățile sale despre cărțile analizate sunt profunde și originale. În 1927, Hortensiei Papadat-Bengescu i se recunoaște marele talent, dar nu și calitatea de a exprima viața orășenească. După trei luni de la apariția *Cuvintelor potrivite*, Călinescu descoperea în Arghezi „cel mai mare poet contemporan al nostru": „Niciodată proiectarea subiectivității noastre istorice, a memoriei care se coboară prin subconștient până la colectivul ancestral *(Testament, Arheologie)*, n-a fost făcută în literatura română cu mai multă putere de evocare". Despre un roman al lui Sadoveanu sublinia: „Savoarea limbii este așa de definitivă încât pun, fără îndoială, *Zodia cancerului* printre capodoperele de stil ale literaturii noastre". Se consacră analizei operei lui Ion Barbu, încercând să explice valoarea liricii acestuia cu cinci ani înaintea studiului lui Tudor Vianu. Criticul descifrează toate tainele și ascunzișurile criptice ale poeziei barbiene, lămurindu-le în fragmente preluate aproape în întregime în *Istoria literaturii române.* Comentând poezia lui G. Bacovia, G. Călinescu îi surprinde nota specifică, relevând marea importanță a acesteia în ansamblul liricii moderne: „Ploile, provinciile cu noroaie, somnolența morbidă au răsărit la dânsul ca un fapt primar, au trecut în fantezia altora ca poezie și s-au reîntors asupra poetului într-o mărime uriașă. *Poezia* bacoviană aparține, într-un cuvânt, nu lui Bacovia". Stilul intelectual și artistic al criticului este bazat pe neașteptate asocieri de idei, paradoxuri și imagini șocante, incitant prin capacitatea speculativă enormă. Creator de idei, G. Călinescu dispune de o cultură de specialist multiplu, capabil să urmărească geneza și filiația unei opere în planul vast al literaturii comparate. Formulând judecăți de valoare, fraza încântă prin claritate și prin vibrație, autorul de sinteze memorabile fiind, în același timp, un maestru al expresiei concise, al metaforei memorabile. Metoda folosită de Călinescu în *Istoria* sa a fost una de factură narativă ce decurge din ideea că istoria este o „știință inefabilă" și „o sinteză epică" („roman al literaturii", portrete, descrieri), cu efecte vizibile în stilul artistic de a face istorie literară. În acest sens, G. Călinescu și-a structurat epocile, deceniile și perioadele literaturii române conform unui scenariu de un inedit farmec, vizibil chiar și în parcurgerea sumarului cărții, cu titluri și subtitluri ce se reține de la sine: *Descoperirea Occidentului, Mesianicii pozitivi, Romanticii macabri și exotici, Micul romantism provincial și rustic, Poetul național.*

În acest sens, alături de alte studii de critică și istorie literară, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, comparabilă prin voința de monumentalitate cu lucrări similare elaborate de Sainte-Beuve, De Sanctis și G. Lanson, îi conferă lui G. Călinescu un loc esențial în cultura română.

Scanned with OKEN Scanner

M. SADOVEANU

[...] Chiar de la întâiul volum, *Povestiri,* M. Sadoveanu își definea temele sale fundamentale de la care n-avea să se mai abată, cu o artă de la început matură, afară de izolate și firești șovăiri. [...]

Fără cusur în limba lor domoală, într-un ton de melancolie stinsă, toate aceste schițe și nuvele sunt lipsite de invenţiune. Ideea că acești oameni ar „trăi" trebuie înlăturată, fără nici o primejdie pentru valoarea scriitorului. Indivizii au o autenticitate fenomenală, nu însă una structurală. Mișcările, vorbele lor potolite ori repezite sunt verosimile în sine, ființa lor organică e cețoasă prin definiție și nu s-ar putea face nici o deducție psihologică pe temeiul ei. Într-asta stă și poezia acestei literaturi, în care nici nu sunt eroi, ci un singur specimen uman în sute de ipostaze. În vreo zece volume se dezvoltă idei nuvelistice care se reduc la o unică idee. Și încă multă vreme după aceasta autorul va continua neostenit să bată același drum suav și monoton. [...]

Autorul nu are nevoie să inventeze fapte: el colindă pustietățile, de obicei vânând și pescuind. O primă evocare a tabloului slujește ca fond. Apoi omul care-l însoțește, după o presupusă îndelungă tăcere, spune el, de la sine, taina sa, după care o a doua evocare a cadrului servește ca timp de reculegere meditativă. Prin natura rudimentară a omului înfățișat, literatura lui M. Sadoveanu, în ciuda cantității ei enorme și a aparentei verbalități, dă impresia unei mari muțenii și a unei placidități de fluviu lent. [...]

Se poate observa, deci, că nuvelistica lui Sadoveanu a evoluat foarte puțin cu timpul, în conținutul ei. Lăsând la o parte simplele culegeri de amintiri și articole, cu judecăți asupra stărilor noastre sociale *(Foi de toamnă, Pildele lui Cuconu Vichentie),* materia pare mereu aceeași, și anume contemplarea oamenilor în starea sălbatecă. Pentru un ochi atent s-a produs însă o schimbare în colori. Lirismului înfiorat îi face loc un idilic voios, o excitare a simțurilor. Căutarea singurătății nu mai apare ca o asceză, ci ca o rafinare a sufletelor nesărăcite de civilizație. [...]

Hanu-Ancuței este capodopera idilicului jovial și a subtilității barbare. Formal, scrierea e un fel de *Decameron* în care câțiva obișnuiți ai unui han spun anecdote, în sine foarte indiferente. Esențială este starea de fericire materială înfăptuită de oaspeți. Ei trăiesc la modul Canaanului, ospătând numai cu carne friptă și bând vin, însă după o rânduială care cere inițiere. [...]

Din toată opera lui Sadoveanu rezultă o constatare statornică: spre a realiza un univers liniștitor pentru ochiul său ce suferă de aglomerarea umană, scriitorul se slujește mereu de mișcări regresive. [...]

Baltagul este, prin repeziciune și desăvârșit echilibru al expresiei, una din cele mai bune scrieri ale lui M. Sadoveanu. Mulți prețuiesc această scurtă narațiune ca roman, vorbind de creația scriitorului, de posibilitatea psihologică a eroilor. În fond, nimic din toate acestea. Vitoria, eroina principală, nu e o individualitate, ci un exponent al speței. Scrierea nu poate produce emoții estetice veritabile, decât aceluia care o reduce la noțiunea unei civilizații arhaice. Acum suntem în Dacia, în teritoriul muntenesc al oierilor, ca punct de plecare. Intriga romanului e antropologică. În virtutea transhumanței, păstori, turme, câini migrează în cursul anului, calendaristic, în căutare de pășune și adăpost, întorcându-se la munte la date întru veșnicie fixe. Cazul din *Baltagul* e, în punctul de plecare, acela din *Moriția.* Un cioban a fost ucis de alți păstori spre a fi prădat de turme. Scriitorul a depășit însă cu mult această temă, mai mult lirică, construind un epic suprapus. Nechifor Lipan nu se întoarce într-o toamnă acasă și nevasta lui, Vitoria, cade la negre prepusuri. După o criză de îndoială, Vitoria capătă încredințarea că bărbatul a fost ucis. Durerea se descarcă în certitudine și dă naștere hotărârii pioase de a găsi trupul bărbatului și a-l îngropa creștinește. Într-o societate de tip arhaic, rezolvarea zbuciumului în rit e foarte normală și îndârjirea femeii de a-și îndeplini ultimele îndatoriri de afecțiune față de soț e mișcătoare. Tragedia greacă ne-a obișnuit cu înmormântările pioase. Scriitorul complică această situație cosmică.

În căutarea bărbatului, Vitoria pune spirit de *vendetta* și aplicație de detectiv. O adevărată nuvelă polițienească se desfășură, în stil țărănesc, bineînțeles, cu o artă remarcabilă. Vitoria dovedește o luciditate excesivă. De pildă, înainte de plecare ea încredințează banii, luați pe

Scanned with OKEN Scanner

mărfurile vândute, părintelui. Peste noapte hoți necunoscuți umblă să-i jefuiască ograda și casa. De unde trage ea încheierea că martorul predării sumei a fost discret, căci altfel hoții ar fi călcat pe popă. Vitoria ia drumul oilor, poposind din crâșmă în crâșmă. În felul acesta dă de urmele lui Lipan, află câte oi a cumpărat acesta, cui a vândut o parte, până unde a fost însoțit de cumpărători. Înfățișarea tovarășilor e reconstituită, oamenii identificați. Câinele lui Lipan iese și el la iveală. Cu ajutorul lui, femeia dă de cadavrul soțului, căruia i se fac slujbele religioase cerute. Acum intervine și autoritatea, obligatoriu. Dar Vitoria nu se lasă. Ea singură conduce opera de stabilire a vinovăției, punând la cale o adevărată confruntare a criminalului cu mortul. De altfel, feciorul ei, care o însoțea, era prevăzut cu un baltag destinat actului de răzbunare. La sfârșit e pregătit și ultimul argument: câinele care sare în gâtul ucigașului, rănindu-l mortal. Autoritatea, în persoana subprefectului, n-are altceva de făcut decât să confirme intuiția polițienească a femeii.

Prin urmare Vitoria e un Hamlet feminin, care bănuiește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiuni trădătoare și, când dovada s-a făcut, dă drum răzbunării. Cazul lui Hamlet feminin îl mai avem în literatura română: e *Năpasta* lui Caragiale.

Așadar obiecția ce se poate face e aceeași: prea multă îndârjire din partea unei femei.

Fundamental și remarcabil este simțul automatismului vieții țărănești de munte. Oamenii fac fel de fel de presupuneri, dar Vitoria le respinge. Lipan nu poate face în cutare lună decât asta și asta. Mișcarea este milenară, neprevăzutul nu intră în ea ca și în migrațiunea păsărilor. Vitoria nu măsoară vremea cu calendarul, ci cu semnele cerului. În stilul său magistral, Sadoveanu înfățișează toate acele ritmuri ale vieții primitive, determinate numai de revoluțiunea pământului și nicidecum de vreo inițiativă individuală. Uneori ți se pare că citești unele din cele mai bune romane ale lui Jack London și rămâi mirat, în ciuda deosebirilor de colori, de aceeași mișcare largă, astronomică. Aici nu sunt drumuri, ci numai expediții. Taciturnitatea omului de țară, surzenia mai mult simulată decât veritabilă, astea sunt puse în dialoguri de neuitat. [...]

Întrebuințând cuvintele „roman" și „intrigă" într-un chip cu totul convențional, putem să clasificăm romanele lui M. Sadoveanu (când nu sunt niște simple cronici ca *Strada Lăpușneanu* și *Trenul fantomă)* astfel: a) romane ale regresiunii, cu intrigă lirică *(Apa morților);* b) romane patetice, cu intrigă instinctuală *(Haia Sanis);* c) romanul mișcărilor milenare, cu intrigă antropologică *(Baltagul);* d) romanul nemișcării milenare, cu intrigă mitologică *(Nopțile de Sânziene).* Există, în sfârșit, și romane balzaciene în punctul de plecare, eșuate mai mult ori mai puțin în celelalte tipuri. E de la sine înțeles că o astfel de clasificație e un simplu joc intelectual, util în linii generale, incapabil să delimiteze exact indivizibilul. Mai trebuie să adăugăm că trebuie să socotim romane unele simple nuvele numai prin raport la conținutul lor virtual. [...]

Eroii balzacieni ai lui Sadoveanu n-au spațiu de desfășurare și rămân în cele din urmă niște sălbăticiuni bune ori rele. De altminteri, îi lipsește scriitorului putința de a evoca aerul local. Impresia cui citește superficial este că Sadoveanu e un descriptiv. În realitate, el este numai un mare povestitor cu o capacitate limitată de zugrăvire, un autor de descripții narative. Liniștea pădurii, balta, apariția și trecerea vânatului, cam acestea sunt tablourile care se repetă mereu, sublime, e adevărat, dar în care spectacolul e în funcție de limbaj și de emoția religioasă. Scos din aceste momente, prozatorul rămâne mereu remarcabil, dar nu poate inventa alte perspective. Îndeosebi fizionomia amănunțită, caracterologică, interiorul urban, familial, mediile orășenești diferențiale sunt total absente. Opera se bizuie pe o natură unică, universală, locuită de un singur tip de om.

Luat în totalitate, M. Sadoveanu e un mare povestitor, cu o capacitate de a vorbi autentic enormă, asemănător lui Creangă și lui Caragiale, mai inventiv decât cel dintâi, mai poet decât cel de al doilea, deși fără echilibrul artistic al lui Caragiale. Prin gura sa vorbește un singur om, simbolizând o societate arhaică, dar, spre deosebire de Eminescu, societatea aceasta este analizată în toate instituțiile ei. Opera scriitorului e o arhivă a unui popor primitiv ireal: dragoste, moarte, viață agrară, viață pastorală, război și asceză, totul e reprezentat. Cu o inteligență de mare creator, scriitorul a fugit de document, ridicându-se la o idee generală. Dacă Sadoveanu n-a creat oameni, a creat însă un popor de o barbarie absolută, pus într-un decor sublim și aspru, măreț fabulos, dotat cu instituții geto-scitice, formulate pe cale imaginativă. Ca și Chateaubriand, Sadoveanu creează întâi un Univers pentru a-și așeza făpturile sale, care nu sunt însă mișcate ca la romanticul francez

Scanned with OKEN Scanner

de melancolii stilizate, ci de porniri instinctive, tăcute și rituale. Goticul, muzicalul lipsesc din opera sa, care ar fi clasică, dacă echilibrul n-ar fi stricat în sensul rigidității. Idilicul lui Sadoveanu e în înțelesul cel mai larg asiatic, scitic (fără înnegurări slave), revărsat într-o neturburată placiditate, într-o cantitate mută.

Omul însuși personifică în chipul cel mai izbitor opera: voinic, trup mare, cap voluminos, gesturi cumpănite de oier, vorbire îmbelșugată, dar prudentă și monologică, ocolind disputa; însă lăsarea în jos a gurii, zâmbetul împietrit al feții aduc pe față o nepăsare felină; ochii, nelămuriți, reci, venind de departe și trecând peste prezent, sunt ai unei rase necunoscute.

(Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Buc., F.R.P.L.A., 1941, p. 545–561)

II. STUDIUL TEXTULUI

1. De la aprecierile generale ale lui N. Iorga („Sămănătorul" 1904), asupra operei lui M. Sadoveanu au fost formulate puncte de vedere pe cât de diferite, pe atât de sugestive sub raportul surprinderii și investigării critice a universului creat de prozator. De la debutul editorial din 1904, evoluția scriitorului a fost analizată de către E. Lovinescu, G. Ibrăileanu, M. Ralea, P. Constantinescu, Perpessicius, Ș. Cioculescu și Tudor Vianu, în recenzii și articole de sinteză, în analize limitate la o anumită operă sau în studii și articole de privire generală, comparativiste, axate pe anumite idei. Timp de decenii, G. Călinescu se va dovedi cercetătorul cel mai stăruitor al literaturii lui Sadoveanu. După cronicile literare publicate între anii 1929 și 1937 în „Viața literară" și în „Adevărul literar și artistic", capitolul din *Istoria literaturii române...* va reprezenta cea mai amplă și mai substanțială analiză a operei acestuia. G. Călinescu încadrează structura prozei sadoveniene într-o genealogie ce-i pune mai mult în evidență specificul. Este descris procesul de cristalizare artistică și stăruința cu care prozatorul pune în lumină semnele trecutului. Criticul sugerează căi inedite de cercetare, intuiește *planul mitic,* ca mod de a crea un mare spațiu temporal, cu grandoarea și spectacolul grav al existențelor. Sunt surprinse straturile de adâncime ce aparțin miturilor, istoriei și naturii, este relevată impresia de monografie exactă și completă pe care o implică, în ansamblu, opera acestuia. Comentariile lui G. Călinescu, printre cele mai pătrunzătoare, se opresc asupra *diversității tipologice,* remarcând arta construirii personajelor și valoarea lor simbolică. Referitor la natura sadoveniană, sunt multiple trimiterile cu privire la funcțiile pe care le îndeplinesc elementele naturii, la calitatea acestora de a avea valoare referențială în descrierea simbiozei om-natură.

2. G. Călinescu organizează prin interpretarea sa sensurile unei opere inegalabile. *Baltagul* este, prin repeziciune și prin desăvârșit echilibru al expresiei, „una dintre cele mai profunde scrieri ale lui M. Sadoveanu". În alte fragmente, criticul remarcă sensurile romanului *Zodia cancerului,* ca operă ce transfigurează o lume cu reprezentări de dimensiuni epopeice, impunând prin acest tip de analiză ideea că Sadoveanu este creator al unui peisaj, al unui univers uman și al unui stil unic și inimitabil. Descifrând existența națională în mișcarea ei istorică, în proza lui M. Sadoveanu se pot identifica toate semnele spiritualității noastre originare.

Scanned with OKEN Scanner

de melancolii stilizate, ci de porniri instinctive, tăcute și rituale. Goticul, muzicalul lipsesc din opera sa, care ar fi clasică, dacă echilibrul n-ar fi stricat în sensul rigidității. Idilicul lui Sadoveanu e în înțelesul cel mai larg asiatic, scitic (fără înnegurări slave), revărsat într-o neturburată placiditate, într-o cantitate mută.

Omul însuși personifică în chipul cel mai izbitor opera: voinic, trup mare, cap voluminos, gesturi cumpănite de oier, vorbire îmbelșugată, dar prudentă și monologică, ocolind disputa; însă lăsarea în jos a gurii, zâmbetul împietrit al feții aduc pe față o nepăsare felină; ochii, nelămuriți, reci, venind de departe și trecând peste prezent, sunt ai unei rase necunoscute.

(Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Buc., F.R.P.L.A., 1941, p. 545–561)

II. STUDIUL TEXTULUI

1. De la aprecierile generale ale lui N. Iorga („Sămănătorul" 1904), asupra operei lui M. Sadoveanu au fost formulate puncte de vedere pe cât de diferite, pe atât de sugestive sub raportul surprinderii și investigării critice a universului creat de prozator. De la debutul editorial din 1904, evoluția scriitorului a fost analizată de către E. Lovinescu, G. Ibrăileanu, M. Ralea, P. Constantinescu, Perpessicius, Ș. Cioculescu și Tudor Vianu, în recenzii și articole de sinteză, în analize limitate la o anumită operă sau în studii și articole de privire generală, comparativiste, axate pe anumite idei. Timp de decenii, G. Călinescu se va dovedi cercetătorul cel mai stăruitor al literaturii lui Sadoveanu. După cronicile literare publicate între anii 1929 și 1937 în „Viața literară" și în „Adevărul literar și artistic", capitolul din *Istoria literaturii române...* va reprezenta cea mai amplă și mai substanțială analiză a operei acestuia. G. Călinescu încadrează structura prozei sadoveniene într-o genealogie ce-i pune mai mult în evidență specificul. Este descris procesul de cristalizare artistică și stăruința cu care prozatorul pune în lumină semnele trecutului. Criticul sugerează căi inedite de cercetare, intuiește *planul mitic,* ca mod de a crea un mare spațiu temporal, cu grandoarea și spectacolul grav al existențelor. Sunt surprinse straturile de adâncime ce aparțin miturilor, istoriei și naturii, este relevată impresia de monografie exactă și completă pe care o implică, în ansamblu, opera acestuia. Comentariile lui G. Călinescu, printre cele mai pătrunzătoare, se opresc asupra *diversității tipologice,* remarcând arta construirii personajelor și valoarea lor simbolică. Referitor la natura sadoveniană, sunt multiple trimiterile cu privire la funcțiile pe care le îndeplinesc elementele naturii, la calitatea acestora de a avea valoare referențială în descrierea simbiozei om-natură.

2. G. Călinescu organizează prin interpretarea sa sensurile unei opere inegalabile. *Baltagul* este, prin repeziciune și prin desăvârșit echilibru al expresiei, „una dintre cele mai profunde scrieri ale lui M. Sadoveanu". În alte fragmente, criticul remarcă sensurile romanului *Zodia cancerului,* ca operă ce transfigurează o lume cu reprezentări de dimensiuni epopeice, impunând prin acest tip de analiză ideea că Sadoveanu este creator al unui peisaj, al unui univers uman și al unui stil unic și inimitabil. Descifrând existența națională în mișcarea ei istorică, în proza lui M. Sadoveanu se pot identifica toate semnele spiritualității noastre originare.

Scanned with OKEN Scanner

Toate portretele și analizele mai noi asupra operei prozatorului s-au raportat la întregul sistem de corespondențe și de interpretări generate de studiul lui G. Călinescu. Prin elevația și substanța ideilor, *Istoria literaturii române...* este cea dintâi istorie completă din perspectiva estetică a literaturii noastre, în care autorul explorează și reconstituie geniala manifestare a creatorilor de limbă din spațiul românesc, demonstrând originalitatea lui Eminescu, Creangă, Caragiale, Arghezi, Sadoveanu, Rebreanu, Blaga și a altor scriitori, prin raportare la fenomenul universal.

G. CĂLINESCU – ROMANCIER

I. INTRODUCERE

Impresia pe care o dă literatura lui G. Călinescu, în totalitatea ei, este de operă armonioasă, creație a unui „scriitor total". Ca elemente de corespondență, precum și ca trăsături specifice operei călinesciene în general, care dau unitate acesteia, pot fi enumerate: 1. *circulația mijloacelor artistice și a procedeelor de disociere de la roman la istorie literară, monografii și invers;* 2. *plăcerea regiei;* 3. *monumentalul și grandiosul;* 4. *imaginația rabelais-iană;* 5. *jocul presupunerilor, al comentariilor psihologice sau eseistice:* 6. *elemente de cosmogonie.*

„Procedee specifice romanului trec în istoria literară, precum cele specifice istoriei literare trec în roman" (1). Astfel, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* sunt celebre *portretele* (de ex. N. Iorga, văzut la o lecție, sau Mateiu Caragiale, prezentat într-o viziune șarjată de pamflet); sau *folosirea peisajului,* situând scriitorul în mijlocul naturii care l-a produs (I. Creangă sau O. Goga); în altă parte, face *asociații plastice* (valsurile în alb ale lui Bacovia amintesc tehnica vaporoasă a lui Degas) sau *trimiteri auditive* (erotica lui N. Văcărescu e fluierată pe naiuri campestre); *elemente de umor și ironie;* au rămas celebre propozițiile sintetice care definesc și caracterizează un scriitor: Hogaș este „un minor mare"; D. Cantemir este un Lorenzo de Medici al nostru.

Istoria literaturii române de la origini până în prezent este un adevărat roman; scriitorii devin personaje, ca într-o carte de ficțiune, grupați „în trei categorii tipologice: tipul boierului generos, revoluționar din inteligență, ideolog ardent, fraternizând cu masele – M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, Al. Odobescu; al doilea tip este al ruralului, ideolog pătimaș, alături de țărani, cu repulsie față de aristocrat și orășean – M. Eminescu, G. Coșbuc și L. Rebreanu; și, în sfârșit, «tagma» balcanicilor, a micilor târgoveți sau boiernași – A. Pann, I.L. Caragiale, I. Minulescu, Ion Barbu, T. Arghezi, Urmuz". În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* G. Călinescu face și critică sociologică, psihologică și estetică; o „critică completă", cum ar spune G. Ibrăileanu, într-o viziune

Scanned with OKEN Scanner

grandioasă, pornind de la miturile naționale și terminând printr-o sinteză a specificului nostru național.

„Plăcerea regiei" (2) (N. Manolescu); există în romane, dar ea poate fi detectată și în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent;* autorul alege măștile actorilor, le caută poziția în scenă și gesturile. Personajele din piesele de teatru (*Phedra, Napoleon și Sfânta Elena, Irod-Împărat* și *Brezaia* etc.) „dansează, vorbesc în versuri, cântă, fac tumbe". Se poate vorbi, de asemenea, de plăcerea jocului superior, al inteligenței, atât în paginile de critică, cât și în proză, poezie sau publicistică.

„Gustul extraordinar pentru monumental, grandios, enorm" (3) dă organicitate operei; sunt cântate elementele primordiale ale naturii, în poezie (apa, focul, aerul, pământul), câmpiile oceanice din *Cartea nunții,* cirezile enorme din *Enigma Otiliei,* fantasticul plan al orașului, în *Bietul Ioanide.*

Gustului pentru grandios îi adaugă N. Manolescu *imaginația rabelais-iană* (4); personajele sunt privite în detalii exagerate până la grotesc: Stănică Rațiu, moș Costache, mătușa Aglae *(Enigma Otiliei)* sau Gaittany, Sufletel *(Bietul Ioanide).*

„Jocul presupunerilor, al comentariilor psihologice sau eseistice" (5) ne trimite la procedee care țin de romanul modern: scrisorile din *Scrinul negru,* din care se dezvoltă însăși materia cărții, comentariul interior al lui Felix în fața fotografiei Otiliei, crearea unor personaje al căror comportament scapă determinărilor exacte, cum ar fi Otilia.

În sfârșit *„elemente de cosmogonie"* (6) (aerul, apa etc.), stabilite de G. Călinescu în *Universul poeziei,* se găsesc în poezie și proză, în istoria literaturii sau în monografii.

În 1932, G. Călinescu susținea ideea unui roman de atmosferă modernă, deși respingea teoria lui Camil Petrescu despre sincronizarea obligatorie a literaturii cu filozofia și psihologia epocii, argumentând că „literatura nu e în legătură cu psihologia, ci cu sufletul uman". La întrebarea care se punea în epocă – dacă romanul trebuia să fie balzacian, stendhalian, tolstoian sau proustian – G. Călinescu răspunde prompt: „Trebuie să fim cât mai originali, și ceea ce conferă originalitatea unui roman nu este metoda, ci realismul fundamental". Scriitorul pledează pentru ideea că orice roman trebuie să fie, în mod firesc, și analitic.

Romanele lui G. Călinescu se definesc prin câteva trăsături comune: depășesc realismul clasic, asimilând experiențele romanului modern: creează caractere dominante de o singură trăsătură majoră, ridicate la tipologii de mare circulație universală, avarul, arivistul (ele fiind însă un pretext – cum mărturisește însuși scriitorul – pentru introspecție). Așadar, romancierul „reface clasicismul", trecând prin experiența curentelor literare, pe care le consideră, consecvent principiilor sale teoretice, relative. Tehnica narativă, prin fixarea caracterelor în spațiu și în timp, prin descrierea minuțioasă a cadrului fizic în care se desfășoară acțiunea, cu specială erudită atenție pentru arhitectura clădirilor, pentru interioare, pentru operele de artă plastică ce le împodobesc, detașarea față de personaje și crearea de tipuri ne trimit la Balzac și la realismul secolului al XIX-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Balzacianismul apare în primul roman, *Cartea nunții,* în descrierea „Casei cu molii" și în conturarea personajelor care o locuiesc. Latura balzaciană a romanelor se continuă în *Enigma Otiliei,* prin temă (istoria unei moșteniri) și prin descrierea interioarelor, a străzii, a arhitecturii caselor, prin creația de tipuri; ea urcă în *Bietul Ioanide* și în *Scrinul negru,* prin descrierea interioarelor, prezentarea universitarilor, a societății românești din deceniile 4–5 ale secolului nostru.

Avarul și arivistul sunt cuprinși în alte registre, iar Otilia devine o ființă complexă, ca urmare a faptului că este văzută din unghiul fiecărui personaj venit în raport cu ea. Astfel, G. Călinescu depășește datele realismului clasic, asimilând experiențele romanului din secolul XX. Romanul include **elemente eseistice,** prin reflecții asupra iubirii, a literaturii, politicii, precizând atmosfera locală și timpul istoric, fixând imaginea unei lumi prin ceea ce are ea mai specific; **elemente lirice** – *Cartea nunții* este un poem al iubirii; liric este romanul iubirii dintre Felix și Otilia; lirismul persistă în *Bietul Ioanide* și în *Scrinul negru,* prin Ioanide, arhitect de geniu, și prin Caty Zănoagă, parvenită fără scrupule, pe care sentimentul iubirii o reabilitează până la un punct.

Scanned with OKEN Scanner

ENIGMA OTILIEI
(fragment)

Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puţin înainte de orele zece, un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinţii Apostoli cu un soi de valiză în mână, nu prea mare, dar desigur foarte grea, fiindcă, obosit, o trecea des dintr-o mână într-alta. Strada era pustie şi întunecată şi, în ciuda verii, în urma unor ploi generale, răcoroasă şi foşnitoare ca o pădure. Într-adevăr, toate curţile şi mai ales ograda bisericii erau pline de copaci bătrâni, ca de altfel îndeobşte curţile marelui sat ce era atunci Capitala. Vântul scutura, după popasuri egale, coamele pomilor, făcând un tumult nevăzut, şi numai întunecarea şi reaprinderea unui lan de stele dădeau trecătorului bănuiala că mari vârfuri de arbori se mişcau pe cer. Tânărul mergea atent de-a lungul zidurilor, scrutând, acolo unde lumina slabă a felinarelor îngăduia, numerele caselor. Uniforma neagră îi era strânsă bine pe talie, ca un veşmânt militar, iar gulerul tare şi foarte înalt şi şapca umflată îi dădeau un aer bărbătesc şi elegant. Faţa îi era însă juvenilă şi prelungă, aproape feminină din pricina şuviţelor mari de păr ce-i cădeau de sub şapcă, dar culoarea măslinie a obrazului şi tăietura elinică a nasului corectau printr-o notă voluntară întâia impresie. Din chipul dezorientat cum trecea de pe un trotuar pe altul în căutarea unui anume număr, se vedea că nu cunoştea casa pe care o căuta. Strada era pustie şi lumea părea adormită, fiindcă lămpile de prin case erau stinse sau ascunse în mari globuri de sticlă mată, ca să nu dea căldură. În această obscuritate, strada avea un aspect bizar. Nici o casă nu era prea înaltă şi aproape nici una nu avea cat superior. Însă varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii (operă îndeobşte a zidarilor italieni), mărimea neobişnuită a ferestrelor, în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria, ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane greceşti şi chiar ogive, făcute însă din var şi lemn vopsit, umezeala, care dezghioca varul, şi uscăciunea, care umfla lemnăria, făceau din strada bucureşteană o caricatură în moloz a unei străzi italice. În apropierea mănăstirii şi peste drum de ea, o casă cu ferestre înalte era încă luminată. În faţa ei staţiona o trăsură luxoasă cu doi cai albi, înăuntrul căreia dormea, cu capul în piept şi cu hăţurile în mână, un birjar gros, înfăşurat în tipicul veşmânt lung şi încreţit de catifea. Tânărul ajunsese cu greaua lui valiză în chip de balercă în dreptul ei şi, după oarecare examen, se opri lăsând o clipă jos povara. Casa avea un singur cat, aşezat pe un scund parter-soclu, ale cărui geamuri pătrate erau acoperite cu hârtie translucidă, imitând un vitraliu de catedrală. Partea de sus privea spre stradă cu patru ferestre de o înălţime absurdă, formând în vârful lor câte o rozetă gotică, deşi deasupra lor zidăria scotea tot atâtea mici frontoane clasice, sprijinite pe câte două console. În faţadă, acoperişul cădea cu o streaşină lată, rezemându-se pe console despărţite de casetoane, totul în cel mai antic stil, dar console, frontoane şi casetoane erau vopsite cu un ulei cafeniu. Zidăria era crăpată şi scorojită în foarte multe locuri, şi din crăpăturile dintre faţada casei şi trotuar ieşeau îndrăzneţ buruienile. Un grilaj înalt şi greoi de fier, ruginit şi căzut puţin pe spate, dovedea, pe dreapta, existenţa unei curţi, în care se zărea prin întuneric atât frunziş şi atâtea trunchiuri, încât întinderea ei, deocamdată, nu se putea calcula, impresia trecătorului fiind totuşi de pădure fără fund. Grilajul avusese o poartă mare cu două aripi, legată acum cu un lanţ. Doar o portiţă mai mică era deschisă, şi pe aceea, luându-şi sacul în mână, intră tânărul, după oarecare chibzuială. Ajungând în faţa uşii de la intrare, el se codi să suie cele două trepte de piatră şi porni spre fundul curţii spre a vedea dacă putea da de cineva în odăile de serviciu. Acolo putu să-şi dea seama că partea de din dos a casei avea o înălţime mai mare decât a restului, parter şi cat formând două coridoare suprapuse, cu geamlâc. Numai în catul de sus o lampă cu petrol ardea, restul mocnea în întuneric. Tânărul se întoarse spre intrarea din faţă şi medită un mijloc de a-şi vesti prezenţa. Însă nu văzu prin apropiere nici o sonerie, şi a bate la uşă i se păru,

Scanned with OKEN Scanner

cum era și natural, o absurditate. Într-adevăr, ușa, de forma unei enorme ferestre gotice de lemn umflat și descleiat de căldură sau ploaie și bubos de vopsea cafenie, se întindea de la cele două trepte de piatră, tocite în modul convexității, până aproape sub streașină. Nici o perdea nu acoperea ochiurile de geam, pline de un praf străvechi, pe care se vedeau bine urmele picăturilor de ploaie și ale melcilor fără casă. Neavând alt chip de ales, tânărul apăsă clanța moale și dădu să tragă ușa. Însă, spre spaima lui, ușa cea uriașă se mișcă aproape de la sine, căzând spre el cu un scârțâit îngrozitor. Intimidat, așteptă ca lumea din casă, intrigată de zgomot, să năvălească jos, dar nu se întâmplă nimic. Tânărul intră atunci, încercând să închidă cât mai bine infernala ușă, și abia înăuntru făcu uimitoarea descoperire că mânerul de os al unui probabil clopoțel interior atârna în sală. Nu îndrăzni totuși să sune numaidecât, într-atât îl miră anticamera. Ea era de o înălțime considerabilă, ocupând spațiul celor două caturi laolaltă. O scară de lemn cu două suișuri laterale forma un soi de piramidă, în vârful căreia un Hermes de ipsos, destul de grațios, o copie după un model clasic, vopsit detestabil cu vopsea cafenie, ținea în locul caducelul o lampă de petrol cu glob de sticlă în chipul unui astru. Lampa era stinsă, în schimb o altă lampă plină de ciucuri de cristal, atârnată de înaltul tavan, lumina tulbure încăperea. Ceea ce ar fi surprins aici ochiul unui estet era intenția de a executa grandiosul clasic în materiale atât de nepotrivite. Pereții, care, spre a corespunde intenției clasice a scării de lemn, ale cărei capete de jos erau sprijinite pe doi copii de stejar, adulterări donatelliene, ar fi trebuit să fie de marmură sau cel puțin de stuc, erau grosolan tencuiți și zugrăviți cu șablonul și cu mâna, imitând picturile pompeiene, și îndeosebi porfirul, prin naive stropituri verzi și roșii. Însă sistemul de perspective și festoane în loc să fie tratat pe întregul câmp al anticamerei, printr-o optică falsă de zugrav, era tăiat în două secțiuni corespunzând fiecărui cat, indicând astfel în chip supărător lipsa de coeziune a planurilor. În sfârșit, tavanul imita prin zugrăveli casetoanele unui plafon roman. Acest sistem de decorație, precum și crăpăturile lungi și neregulate ale pereților dădeau încăperii un aer de ruină și răceală. Tânărul, hotărându-se în fine, trase de mânerul clopoțelului. Atunci un fel de schelălăit metalic răsună de sus ca-n niște spații mari și goale cu ecou rău. Trecu un timp chinuitor pentru necunoscutul de jos, apoi scara începu să scârțâie ca apăsată de o greutate extraordinară și cu o iritantă încetineală. Când provocatorul acestor grozave pârâituri fu jos, tânărul văzu mirat un omuleț subțire și puțin încovoiat.

II. COMPOZIȚIA ROMANULUI

Romanul este construit prin însumarea unor studii caracterologice, urmărind, pe de o parte, procesul de formare a personalității eroului „martor și actor" – Felix –, pe de altă parte fixând tipuri psihologice bine introduse într-un cadru social – Otilia, Pascalopol, Costache, Stănică Rațiu, Aglae –, a căror prezență este importantă în ponderea epicului. *Tema cărții este viața burgheziei bucureștene de la începutul secolului al XX-lea* (pe care Felix o consemnează în „dosare de existență", exprimându-se, totodată, pe sine prin digresiuni, amintiri etc.).

Cartea trebuia să se numească, în intenția autorului, *Părinții Otiliei,* ea ilustrând ideea balzaciană a paternității, urmărită de Călinescu în relațiile ei de la părinți la copii, dar mai ales în determinările ei social-economice. De aici și observația lui Ov. S. Crohmălniceanu că fiecare dintre personaje, inclusiv Stănică Rațiu, devin „părinții" Otiliei, pentru că, într-un fel, îi hotărăsc destinul.

În raport cu ideea paternității, nucleul epic al romanului este istoria moștenirii bătrânului avar Costache Giurgiuveanu. Am putea adăuga și faptul că această moștenire hotărăște mai multe destine: al Auricăi, căreia pierderea moștenirii îi

Scanned with OKEN Scanner

va spulbera speranța că s-ar mai putea mărita; al Olimpiei, părăsită de Stănică, cel care va pune mâna pe avere; al lui Felix, care o va pierde pe Otilia.

Romanul debutează balzacian, cu descinderea în spațiu și în timp. Venirea lui Felix, în strada Antim, la casa lui Costache Giurgiuveanu, prilejuiește autorului o minuțioasă descriere a locuinței și prezentarea, pe o scenă aglomerată, a principalilor protagoniști (bătrânul avar, „clanul" Tulea, Pascalopol, Otilia), în secvențe de portrete miniaturale, dezvoltate pe parcurs. Procedeul este caracteristic romanelor lui Călinescu („Ceaiul" de la Saferian, în *Bietul Ioanide;* convoiul mortuar, în *Scrinul Negru*):

„Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli cu un soi de valiză în mână, nu prea mare, dar desigur foarte grea, fiindcă, obosit, o trecea des dintr-o mână într-alta. Strada era pustie și întunecată și, în ciuda verii, în urma unor ploi generale, răcoroasă și foșnitoare ca o pădure. Într-adevăr, toate curțile, și mai ales ograda bisericii erau pline de copaci bătrâni, ca de altfel îndeobște curțile marelui sat ce era atunci Capitala. [...]

– Aici șade domnul Constantin Giurgiuveanu?

Bătrânul clipi din ochi, ca și când n-ar fi înțeles întrebarea, mișcă buzele, dar nu răspunse nimic.

– Eu sunt Felix – adăugă tânărul, uimit de această primire – nepotul dumnealui.

Omul spân păru tot așa de plictisit de întrebare, clipi de câteva ori din ochi, bolborosi ceva, apoi cu un glas neașteptat de răgușit, aproape șoptit, duhnind a tutun, răspunse repede:

– Nu-nu-nu știu... nu-nu stă nimeni aici, nu cunosc. [...]

După o așteptare chinuitoare, scara începu să scârțâie greu, și bătrânul spân apăru din nou cu ochii mirați.

– Ce e? întrebă el în șoaptă, ca și când nu l-ar fi văzut pe băiat... [...]

– Dar, papa, e Felix!

Felix privi spre capătul scării ca spre un cer deschis și văzu în apropierea lui Hermes cel vopsit cafeniu un cap prelung și tânăr de fată, încărcat de bucle, căzând până la umeri. Atunci bătrânul, ca și când totul s-ar fi petrecut în modul cel mai firesc, fără nici o lămurire asupra atitudinii dinainte, clipind molatic din ochi, cu aceeași duhoare de tutun și cu același glas fără acustică, zise lui Felix Sima:

– Ia-ți geamantanul și vino sus!

Urcară amândoi scara pârâitoare și se găsiră într-un soi de antreu pe care tânărul nu avu răgaz să-l examineze, rămânând totuși cu sentimentul că mobilele erau toate acoperite cu niște huse de materie fumurie. Fata, subțirică, îmbrăcată într-o rochie foarte largă pe poale, dar strânsă tare la mijloc și cu o mare coleretă de dantelă pe umeri, îi întinse cu franchețe un braț gol și delicat. Felix îi strânse mâna și avu o clipă impulsiunea de a i-o săruta, însă fata i-o trase cu mult înainte de a lua o deciziune și i-o trecu sub brațul stâng.

– Ce bine-mi pare că ai venit! – zise ea volubil. – Eu sunt Otilia.

Apoi, părându-i-se că tânărul nu reacționează destul de călduros, întrebă, întorcând adânc fața spre el:

– Oare nu-ți pare bine?

– Ba da! răspunse sfios Felix, contrariat că nu vine nimeni să-i ia valiza din mână.

Condus de Otilia și urmat de bătrân, Felix intră într-o odaie foarte înaltă, încărcată de un fum des și înțepător de tutun ca o copertă de vapor pe Marea Nordului. În mijlocul ei, la o masă rotundă prevăzută cu o mare lampă de petrol cu glob de sticlă mată, se aflau, în fața unui joc de table, trei persoane care la deschiderea ușii ridicară capul în felurite grade de curiozitate. Erau două femei și un bărbat. Bătrânul merse și ocupă scaunul rămas gol lângă ceilalți, în vreme ce Otilia conduse pe Felix de-a dreptul la masă, prezentându-l.

– E Felix, zise ea, oprindu-se în fața bărbatului care tocmai aruncase zarurile.

Acesta ridică numaidecât capul și întinse repede mâna. Era un om cam de vreo cincizeci de ani, oarecum voluminos, totuși evitând impresia de exces, cărnos la față și rumen ca un negustor, însă

Scanned with OKEN Scanner

elegant prin finețea pielii și tăietura englezească a mustății cărunte. Părul rar dar bine ales într-o cărare care mergea din mijlocul frunții până la ceafă, lanțul greu de aur cu breloc la vestă, hainele de stofă fină, parfumul discret în care intra și o nuanță de tabac, toate acestea reparau cu desăvârșire, în apropiere, neajunsurile vârstei și ale corpolenței.

– Pascalopol, se recomandă el cu o ceremonie care trăda creșterea lui aleasă, reținând ceva mai mult mâna tânărului într-a sa, spre a-l examina. Îl privi fără excesivă cordialitate, chiar cu oarecare umbră de ironie îndepărtată, cu politețe grabnică și respectuoasă.

Procedeul va fi îmbogățit prin mijloace moderne: jocul „presupunerilor" (care implică reflecțiile lui Felix în fața fotografiei Otiliei), elementele de eseu și prezentarea „feliei de viață" naturalistă, studiul psihologiilor aflate la limita dintre normal și anormal, declinul clinic, procesul de degradare biologică și psihică a individului.

III. CARACTERIZAREA PERSONAJELOR. INFLUENȚE BALZACIENE. ELEMENTE ȘI TEHNICI MODERNE. STILUL

Romanul reconstituie atmosfera societății românești de la începutul secolului al XX-lea, în care „pozițiile" sociale se stabileau în funcție de avere. De aici, încleștarea și desfășurarea de energii în jurul moștenirii lui moș Costache. Căsătoria devine și ea, din această perspectivă, un mijloc de „chivernisire", de câștigare a unei poziții. Dacă în *Cartea nunții* aspirația matrimonială ține de „sfera frumosului", a sublimului, în *Enigma Otiliei* și, mai târziu, în *Bietul Ioanide* și *Scrinul Negru*, căsătoria este coborâtă de pe piedestalul spiritual în straturile cele mai umbrite ale existenței. Chiar suflete pure ca Felix și Otilia nu se vor putea realiza pe plan matrimonial, din cauza mediului viciat în care își duc existența.

Un întreg lanț de eforturi materiale și spirituale se desfășoară în vederea realizării căsătoriei. Real sau imaginar, „toți pot deveni parteneri": Felix – Otilia, dar pe Felix îl visează ca soț sau ca iubit Georgeta și Aúrica; Pascalopol – Otilia, dar pe Pascalopol îl dorește Aurica; Lili – Titi, Titi – Ana, Titi – Georgeta; lui Stănică nu-i este indiferentă Georgeta, cu care se va căsători după ce pune mâna pe avere, dar nutrește gânduri ascunse pentru Otilia.

Obsesia căsătoriei o are Aurica, fata bătrână din roman; în virtutea acestei idei, autorul își plimbă personajul pe străzi, la nunți, la ghicitoare, la preot. Pentru Aurica, averea există și este importantă în măsura în care ea prezintă dota în vederea unei viitoare căsătorii. Personajele cu care vine în contact prezintă interes în ipoteza că i-ar putea deveni parteneri: Felix, Pascalopol, însuși Weismann, dacă nu prin lege și credință, cel puțin ca iubit. Titi, după divorțul cu Ana Sohatki, rămâne un veșnic pretendent la căsătorie. Aglae ține un întreg discurs în jurul aceleiași idei: toate femeile sunt fără cap, bărbații se lasă cuceriți de femei, toate fetele care reușesc să se mărite sunt „dezmățate". Slăbiciunea pentru copii este și ea în funcție de realizarea sau nerealizarea matrimoniului: afecțiunea pentru Olimpia durează până la căsătoria cu Stănică Rațiu; Aurica iese din sfera preocupărilor ei când își dă seama că aceasta va rămâne fată bătrână; lui Titi, ultimul copil, speră să-i găsească o nevastă potrivită.

Scanned with OKEN Scanner

Despre Stănică Raţiu s-a spus că este un „Caţavencu al ideii de paternitate". El vorbeşte de scopul căsătoriei, de fericirea maternităţii, pentru că „familia e ţărişoara lui Stănică". Pascalopol era şi el obsedat de ideea matrimoniului, nerealizându-se ca soţ şi ca tată. Prima soţie, deşi foarte frumoasă, nu i s-a potrivit, iar la Otilia va renunţa, oferindu-i libertatea. Drama este generată de faptul că „instinctul patern al lui Pascalopol nu se poate realiza decât erotic": „N-am prea stat să disting ceea ce este patern şi ceea ce este viril în dragostea mea".

Romanul reconstituie mai multe existenţe, având în centrul povestirii averea lui moş Costache – temă clasică, susţinută de personaje de structură balzaciană, complicate însă cu elemente romantice şi moderne în realizarea lor. Arta mişcării personajelor este scenică, vie. De exemplu, jocul de cărţi în casa lui moş Costache, discuţiile aprinse; mişcările şi gesturile grotesti fac din personaje nişte caricaturi. Am putea adăuga fragmentul în care este înstrăinat avutul lui moş Costache (mobile vechi, tot felul de obiecte) sau fragmentul în care sunt căutaţi banii bătrânului, scriitorul înregistrând gestul febril, atmosfera încordată, astfel încât firul epic se reduce, de fapt, la fraza: „Moş Costache este un avar care, înspăimântat de sora lui, Aglae, şi de familia ei, nu va reuşi să lase averea Otiliei, avere pe care va pune mâna arivistul Stănică Raţiu".

Romanul nu „trăieşte" atât prin epic, cât mai ales prin realizarea scenică a unor fragmente. De fapt, firul epic începe în capitolul al XVIII-lea, o dată cu „atacul" lui moş Costache:

„Marina aduse gheaţa şi o pungă, şi în curând chelia bătrânului primi o scufie răsucită, căpătând o demnitate ridiculă.

– Ţi-e bine aşa? întrebă Aglae.

– Bi-bine! mormăi Costache.

– Acum ce să mai facem? întrebă Aglae.

– Nimic, răspunse doctorul. Linişte şi altceva nimic. Natura lucrează singură.

Stănică pufni în râs.

– Aveţi şi voi doctorii formule. Natura lucrează (în şoaptă) pentru moştenitori.

Otilia se simţea aşa de rău de oboseală şi zbucium, încât Felix o trase lângă fereastră şi o strânse afectuos în braţe.

– Fii tare, Otilia, sunt prietenul, sunt fratele tău!

Stănică, văzându-l, făcu cu ochiul celorlalţi, cu adânci înţelesuri.

– În definitiv, mamă – zise Aurica –, noi ce mai stăm aici? Trebuie să fie ceasul trei, nimeni n-a mâncat. Moş Costache stă şi singur, doar e aici Otilia, e Marina, domnul Felix.

Aglae luă o figură solemnă.

– Aici e casa fratelui meu, şi eu sunt unica lui soră. Nimic nu se mişcă aici în casă şi nimeni nu s-atinge de nimic. Trebuie să stăm aici să păzim, n-o să lăsăm în casă un bolnav fără simţire, care nu vede, n-aude, cu străini în casă.

– Aud! zise bătrânul aşa de stins, încât nu-l înţeleseră toţi.

– Zice c-aude, mamă! interpretă Olimpia.

– E pezevenghi! explică Stănică doctorului.

– Mamă soacră, toate bune, dar mie mi-e foame! Vrei să fac de veghe nemâncat? Adu ceva aici la botul calului. Voi n-aveţi nimic aici, nu gătiţi? se adresă Stănică Otiliei, care îl privi speriată, umilită.

Nemaiaşteptând răspunsul, Stănică începu să caute prin dulap, trântind uşile. Găsi, împinse în fund, sticle cu vin înfundat, prăfuite, o sticlă de lichior şi un salam bine uscat, neînceput. Erau, probabil, daruri de-ale lui Pascalopol. Toţi, afară de Felix şi Otilia, se aşezară foarte bine dispuşi în jurul mesei, iar Olimpia se apucă să taie tacticos salamul.

– Taie-l mai gros – protestă Stănică – să simţi ce mişti.

Scanned with OKEN Scanner

Olimpia tăie o felie groasă, pe care Stănică o și înhață, mâncând-o fără pâine.

– Ăsta e salam de Sibiu veritabil, salam fin, de unde naiba l-aveți, Otilio?

Fata dădu din umeri, iar Olimpia făcu observație lui Stănică:

– Nu fi lacom, ce Dumnezeu, îl înghiți cu pieliță cu tot.

– Un tirbușon, comandă Stănică, ca un client de restaurant.

Marina, veselă, ca la o schimbare de stăpân, se repezi la bufet și scoase un tirbușon cu vârful puțin rupt.

– Bine, moș Costache – mustră Stănică de la masă pe bolnav –, ai dumneata așa vinuri în casă și nu ți-ai luat un tirbușon ca lumea?

Bolnavul trona pe spate stupid, sub căciula de cauciuc care, fiind puțin spartă, lăsa să se scurgă pe fruntea, ochiul și un obraz al lui un fir de apă care se prelingea apoi, făcând la rădăcina perilor stufoși de pe piept un smârc. Dopul pocni și vinul începu să gâlgâie roșu ca un sânge închegat, în paharul lui Stănică.

– Ce umblați cu scârbe de-astea mici – strigă acesta –, dați pahare de-ale mari de cristal, să simt gustul vinului! Iih, ce aromă, ăsta e Bordeaux veritabil, Bordeaux din cel mai fin! de unde îl aveți, Otilio?

Fără să mai aștepte răspunsul, Stănică turnă în pahare la toți. Convivii ridicară întâi paharul în sus, cu gândul de a ciocni, apoi o oarecare rușine îi reținu, și băură în tăcere. Olimpia făcuse un morman de felii de salam, și comesenii luau acum pe tăcute și mâncau. Vasiliad înghițea ca un lup, aplecat asupra farfuriei.

Aglae, zărind pe Otilia și pe Felix, deveni caritabilă:

– Tu, Otilio, nu mănânci? Și dumneata, domnule Felix? doar n-o să stați nemâncați?! Ce-o fi, o fi, acum să fim tari.

Stănică se sculă, galant, de pe scaun și merse să dea brațul fetei.

– Otilia, scumpo, fă-mi plăcerea, tu nu vezi ce e pe noi? ce, tu crezi că noi nu știm ce e durerea? parcă pe noi nu ne doare că moș Costache a mu... vreau să zic e bolnav? Da' lasă, bun e Dumnezeu, s-o alege într-un fel. Vino la masă, întremează-te!

Otilia făcu cu mâna un gest de apărare atât de sălbatic, încât avocatul renunță la rolul de conducător al fetei și îndemnă pe Felix, nu fără ironie:

– Spune-i dumneata, domnule, fă-o să înțeleagă, știu că v-aveți bine!

[...]

Olimpia, tăcută, gravă, mestecă cărțile, apoi le puse în fața doctorului Vasiliad, spre tăiere. Jocul reîncepu și convorbirea continuă. Felix, distrat, n-o putea urmări, dar auzea, rând pe rând, fragmente din frazele fiecăruia, distingându-le după timbru, căci jucătorii erau ascunși, ca zeii, în norii de fum.

Aglae: Am început să am junghiuri reumatice, ceea ce n-aveam mai înainte. Eu cred că toate astea sunt din supărare, nimic nu îmbătrânește mai mult ca supărarea. Iau iod, și nu văd nici un folos, cu toată reclama. Îmi spunea o damă să mă duc la băi, la Pucioasa. Odată și odată, când oi scăpa de necazurile astea, tot am să mă duc.

Stănică: Parcă-aș mânca ceva bun, ceva rar. Îmi vine un miros cunoscut în nări, de la bufetul ăsta, și nu știu ce.

Aurica: Dacă n-ai avut noroc, e degeaba. Poți să fii frumoasă, poți să ieși în lume, și bărbații nu se uită la tine. Pentru asta trebuie să te naști. Mai sper și eu câtăva vreme și, pe urmă, adio! Nu mai sunt nici bărbați cavaleri, ca înainte; azi te invită, ies cu tine în lume și apoi se fac că nu știu.

Stănică: Am păzit odată un unchi trei zile și trei nopți în șir, până am picat toți jos de oboseală, și bolnavul nu mai murea. Când ne-am sculat, a patra zi, l-am găsit rece.

Titi: Am să-l copiez în format mai mic și să-l tratez numai în creion numărul 1.

Vasiliad: Am clienți care mă scoală noaptea din somn degeaba, ca să mă duc să constat decesul. «Nu puteai să așteți până dimineața?» – zic eu. – «Faceți-i o injecție, domnule doctor, poate se deșteaptă din leșin?». – «E mort, cocoană n-auzi?» Uite așa pățesc.

Olimpia: Bărbații nu pot să stea două zile fără femei și fără băutură. Sunt blânzi numai o lună înainte și o lună după nuntă, și pe urmă cad iar în patimile lor. Și dacă ar fi ceva de capul femeilor după care umblă! dar le aleg pe cele mai decăzute, pe cele mai strâmbe. Georgeta, de exemplu, ce-ai văzut tu la ea, Stănică, de-o ridici în slava cerului?

Aglae: Copilul să asculte de mama lui, fiindcă nimeni mai mult decât mama lui nu-i dorește binele. Dragoste! Fleacuri! Pe vremea noastră nu mai era asta. După nuntă vine și dragostea.

Scanned with OKEN Scanner

Stănică: Socru-meu a fost blând, pot să zic inofensiv, dar sunt unii care fac urât de tot. Am cunoscut un magistrat, pe care l-a apucat într-o noapte. Domnule, făcea ca la menajerie: cânta ca păsările, dădea din aripi să zboare și ciugulea de pe jos. Îi intrase în cap că e privighetoare.

Vasiliad: Azi doctorul trebuie să se dea și el după client, dacă vrea să trăiască. Clientul a auzit de cutare doctorie, a auzit de tratament cu injecții și alte comedii și, dacă nu-i dai, zice că nu te pricepi. Reclama produselor farmaceutice ne omoară.

Stănică: Dacă familia mea nu s-ar fi prăsit atâta, vă spun pe onoarea mea, azi aș fi milionar și Olimpia ar sta numai la Nisa. Am unchi și mătuși foarte bogate, cât păr în cap. Însă toți au copii și nepoți, încât, până să-mi vie rândul, mai bine mă lipsesc. Să ai noroc în viață, vorba Aurichii, asta e tot. Unul se zbate de mic, învață, își umple plămânul de oftică, și altuia îi pică moștenirea de-a gata.

Aglae: În familia noastră, toți au fost strângători și au ținut la neamuri. Numai Costache nu știu cui a semănat că a fost tăcut, secret cu rudele, de nu știe nimeni cum stau lucrurile lui.

Aurica: Frumusețea nu e totul, sunt femei urâte care le plac bărbaților, e și luxul, însă pentru asta trebuie să ai bani.

Titi: Nu mai mă joc, m-am plictisit, mă duc mai bine să mă legăn.

Aglae: Olimpia, și tu, Aurica să fiți cu ochii în patru, să nu ia cineva vreo hârtie, vreun lucru, nici un cap de ață, aici eu răspund, ca unica rudă mai aproape.

Vasiliad: Toate grijile, în cazurile astea, de apoplexii, de tromboze, le găsesc inutile. Mai devreme sau mai târziu, bolnavul tot moare. E numai o supărare pentru familie, afară de cazul când bolnavul mai poate fi utilizat pentru testare.

Olimpia: Eu cred, mamă, c-ar trebui să-l întrebi dacă a făcut vreun testament și unde l-a pus, nu să-l căutăm, ca niște nebuni, în urmă.

Toată această hârâială fragmentată Felix o auzi fără atenție voită, privind la Otilia și la bolnav. Ultimele vorbe ale Olimpiei îl izbiră prin brutalitatea lor, mai ales că fizionomia lui moș Costache părea a trăda înțelegerea convorbirii. Auzi răspunsul Aglaei:

– Taci și tu din gură, frate, că te aude. Astea o să le vedem noi mai târziu.

Se înserase de-a binelea când se auziră tropote de cai și rostogolirea roților unei trăsuri.

– Parcă vine cineva – observă Stănică – cu trăsura nu poate fi decât Pascalopol!"

În centrul fragmentului stă moș Costache, care, bolnav, fără să se poată mișca, asistă la asediul casei.

Fragmentul realizează un punct nodal în evoluția romanului, scriitorul creând aceleași portrete miniaturale, într-un context de replici prompte sau trecând fiecare personaj printr-o galerie de oglinzi, oferind ocazia de a privi același chip din mai multe unghiuri. Scriitorul radiografiază simptomele bolii bătrânului aflat parcă sub imperiul unui narcotic: bâjbâind, își caută disperat cheile, sub același imperiu al fricii de a nu fi furat. Este urmărit cu încetinitorul fiecare gest, dezvăluind portretul lui moș Costache, începând cu ținuta vestimentară, care mărturisește starea jalnică a avarului: ghetele de gumilastic, ciorapii de lână groasă, nădragii largi de stambă colorată, culminând cu bucățile de sfoară care înlocuiesc șireturile. Pe măsură ce familia Tulea umple încăperea, moș Costache trăiește adevărate sentimente de spaimă. Scriitorul urmărește evoluția reacțiilor bătrânului, care ajunge la disperare când cei veniți se așază în jurul mesei și se înfruptă din bucatele și din vinul lui. Singura clipă de liniște e marcată de apariția lui Pascalopol și a doctorului Stratulat. În ultima secvență a tabloului, moș Costache, revenit la normal, își dezvăluie, spre hazul tuturor, spiritul negustoresc, oferindu-i lui Weissmann o seringă contra cost cu care să-i facă injecție. Capitolul este important în desăvârșirea portretului lui moș Costache, pentru că este singurul moment când acesta își destăinuie trecutul, evocă părinții (tatăl și bunicul, care au trăit 90 de ani și n-au murit de moarte bună), încercând și cu acest argument să-i convingă pe Weissmann și pe Felix că ar fi în afara oricărui

Scanned with OKEN Scanner

pericol. Bătrânul evocă Bucureștii de odinioară și regretă parcă trecerea timpului și a tinereții. Trăiește un sentiment difuz de culpă față de mama Otiliei. Portretul devine grotesc, anunțând parcă ceea ce va deveni moș Costache nu peste multă vreme: „Stănică îl găsi stând foarte grav pe un vas de noapte, cu cutia de tinichea sub braț și cu cheile într-altă mână".

Otilia, Felix, Pascalopol sunt sincer impresionați de starea lui moș Costache. Dacă Felix îl privește cu ochiul doctorului încă nepriceput în practica medicală, dar intuind gravitatea bolii, Otilia, ghemuită pe sofaua ei, mușcă din vârful unei batiste de dantelă; varsă lacrimi, convinsă că cei din jur nu au nici un interes să-l salveze pe moș Costache; de aceea îl trimite pe Felix la Pascalopol. Astfel, detaliul fizic este înlocuit prin gest, Otilia având aceleași mișcări zglobii și contradictorii și în această clipă gravă. Partea bună a Otiliei se relevă și în această ocazie: ea suportă asediul casei, încredințată fiind că în cele din urmă bătrânul va rezista atacului. A doua zi, ea va intra veselă în camera lui moș Costache, având însă conștiința că, o dată cu moartea lui, va fi aruncată în stradă.

Caracterizarea personajelor este realizată, în contextul fragmentului, nu numai printr-o artă a gestului și a detaliului fizic; așa cum am văzut în prezentarea lui moș Costache și a Otiliei se evocă întâmplări care au fost cumplite și au impresionat sufletul pur al Otiliei sau întâmplări care îmbogățesc într-un fel spiritualitatea bătrânului, deși ne aflăm în fața unui avar a cărui trăsătură dominantă este setea de bani.

Pascalopol, în acest fragment, se mișcă în limita trăsăturilor de caracter fixate în ansamblul romanului. Sincer, drept, pentru prima oară parcă îl asigură pe bătrân de loialitatea lui, dar, în același timp, într-un dialog, glumind, îi spune lui moș Costache: „Ți-e frică să scoți banii din mână".

Familia Tulea este adunată în jurul mesei. Membrii ei sunt „pungașii" care îl pândesc pe moș Costache, ca să-l fure sau să-l moștenească „până n-a murit". Adunarea familiei în casa lui moș Costache este surprinsă în două momente: mâncând cu poftă sau jucând cărți. La masă, toți vorbesc și gesticulează spectaculos, cu mișcări nestudiate, nesupravegheate; scriitorul înregistrează formulele de adresare, tonul, satisfacțiile sau insatisfacțiile oglindite pe figuri sau în priviri. Astfel, ca întotdeauna, Stănică trage concluziile pe care le crede general-valabile, frazele lui se cuprind în tipare care produc efect invers prin *„conținutul nepotrivit în contextul situației"*. Jocul de cărți este relatat așa cum îl înregistrează Felix. În timp ce Otilia îl dădăcea pe moș Costache, ceilalți, în jurul mesei, jucau cărți și vorbeau „ca și când nimic nu s-ar fi întâmplat, învăluiți în perdele mari de fum"; astfel, Stănică anunță că de fapt paza bătrânului are un subtext: „mama soacră ne umple de bani, dacă... mă-nțelegi". Din acest moment, fiecare răspunde fără legătură cu monologul interlocutorului. Aglae se plânge de junghiuri reumatice, Aurica e preocupată de măritiș: „Dacă n-ai noroc e degeaba!, Stănică – de avere: „Am păzit odată un unchi trei zile". Toți monologhează în virtutea obsesiilor fiecăruia. Titi: „Să-l tratez numai în creionul numărul 1". Vasiliad vorbește despre clienții care-l scoală noaptea, Olimpia, despre bărbații care nu pot sta decât două zile fără femei, distracții și băutură. Autorul caracterizează foarte bine scena: „Toată această hârâială fragmentată". Jocul de cărți este întrerupt de apariția lui Pascalopol și a doctorului Stratulat. Limbajul personajelor, panseurile ridicole, banalitatea celor spuse, caracterizează

Scanned with OKEN Scanner

fiecare personaj. Atât expresia, cât și tonul pe care-l desprindem din dialoguri fac scenele vii. Există un stil al personajelor, privite cu ironie sau cu înțelegere, și unul al scriitorului, detașat de ele. Fragmentul evidențiază forța plastică, „perfecta suprapunere gest-cuvânt dând sentimentul de viață".

Scriitorul sesizează, așadar, nu numai existența avarului, dar și complexitatea fenomenului avariției, nepotolita foame de aur. Eroul se înrudește cu Harpagon și Gobseck, cu Shylock și Pliușkin, cu Hagi-Tudose. El înclină spre o severă filozofie a existenței, spre ascetism. Patima pentru bani, îngroșarea acestei trăsături dominante îl apropie de tipul clasic al avarului, dar, în același timp, avarul lui G. Călinescu se înrudește cu Grandet, pentru că Giurgiuveanu mai are și alte slăbiciuni. Într-un anume fel, este legat de familia lui, iar pe Otilia o iubește.

Sunt folosite procedee care contribuie la conturarea „caricaturii simbolice", pentru a arăta consecințele patimii, creând o imagine originală, realistă a avarului modern.

Costache Giurgiuveanu este un personaj balzacian, blajin, dar zgârcit; pornirile generoase sunt mereu handicapate de dorința de a-și păstra banii. Personajul a fost plasat în galeria maniacilor, alături de Simion, Titi și Aurica. Teama de oameni este caracteristică avarului. G. Călinescu urmărește reacțiile personajului său cu o curiozitate științifică. Consecințele maniei lui moș Costache sunt dezastruoase, dar și caricaturale. El se află la limita dintre comic și tragic, trăiește spaima de a nu fi furat, de aceea moartea însăși i se pare un furt. În relațiile cu familia Tulea, moș Costache este reținut, dar ea reprezintă un univers în care se mișcă zilnic. Familia fiind o prelungire a încăperilor din strada Antim, cu mobile vechi, cu miros de mucegai, cu dulapuri închise, totul pare a fi prăfuit și șters, ca însăși existența lui comună. În acest context, camera Otiliei, bogată-n dantele, strălucitoare, cu dezordinea și cu nimicurile ei, reprezintă un alt univers spiritual, care o situează în afară clanului.

Moș Costache se simte în siguranță și liber în contact cu Pascalopol și Otilia. De aceea, când se îmbolnăvește, el înfruntă „asediul" întregii familii, încercând să-i dea lui Pascalopol banii pentru Otilia, dar încă o dată slăbiciunea avarului intervine, amânând gestul pentru mai târziu. Deși îl reprezintă într-un lanț de situații grotești, ca spaima de a nu fi furat, oroarea de risipă și frica de oameni, autorul creează în jurul personajului său o aură de simpatie, generată de înțelegerea și îngăduința de care dau dovadă, în raport cu bătrânul avar, Otilia, Pascalopol și Felix, ei înșiși frustrați de patima acestuia.

Spre deosebire de avarii cunoscuți în literatură, Costache Giurgiuveanu își depășește condiția de avar și, din când în când, se situează în afara pasiunii tiranice. Sunt semnificative fragmentele în care bătrânul își aduce o menajeră care să-l îngrijească și să-l hrănească bine, pentru că – trebuie subliniat – spre deosebire de Hagi Tudose, Costache Giurgiuveanu, deși se retrage în lumea lui împânzită de afaceri, nu ajunge să-și piardă instinctul de conservare; mai mult, consultă un doctor, cheamă și un preot să-i sfințească casa, înspăimântat că va muri. Prin urmare, patima lui nu distruge, ca în Hagi Tudose, orice vibrație omenească. Maniacii sunt situați la limita dintre normal și anormal. Ei sunt tulburați psihic. Scriitorul urmărește, alături de stigmatul patimii devoratoare, prin Costache Giurgiuveanu, consecințele eredității. Simion Tulea, soțul Aglaei, devine senil, apatic, chinuit de melancolii, evoluând treptat către nebunie. (Se

Scanned with OKEN Scanner

crede Isus Hristos, hainele, rufăria sunt pentru el ființe vii, purtătoare ale unor duhuri etc.). Nebunia lui Simion, manifestată prin stări de mutenie sau prin stări agitate, scandaloase, i se va transmite lui Titi, un tânăr nătâng, neputincios, redus mintal; și el acuză aceleași stări apatice. Se leagănă ore în șir, merge sistematic în Cișmigiu și ascultă muzica militară, copiază la infinit ilustrate. Ca și Simion în tinerețe, Titi se tulbură erotic; în prezența femeilor, devine irascibil.

Un personaj balzacian este și Aglae, „baba absolută", cum o numește Weissmann, „geniul rău, răutatea ei este supremă", „acreala este totală"; învenințează tot ce atinge, „este zgârcită și rapace". Mărginită, nu are încredere decât în avere, desconsiderând orice preocupare intelectuală sau profesiune. Este odioasă și meschină, capabilă să o distrugă pe Otilia în favoarea copiilor ei. De aceea, după moartea lui Costache, își permite să-i spună Otiliei, fără menajamente, să plece din casă.

În acest context patronat de Aglae, numai un personaj ca Stănică Rațiu putea să țină piept tuturor. Stănică Rațiu este la fel de cumplit și venal ca și Aglae, care își lasă bărbatul să moară în ospiciu (la fel, pe sora bolnavă, într-un spital); Stănică Rațiu îl va ucide pe moș Costache cu același sânge rece (smulge banii bătrânului, provocându-i, astfel, un atac de apoplexie). Deși spiritual îi unește aceeași structură, cele două personaje se manifestă diferit în raport cu lumea. Stănică este demagog, el vorbește avocățește și este singurul care reușește s-o influențeze în gânduri și atitudini pe Aglae. Deși nu are încredere în inteligența lui, bătrânul îl simte viclean și priceput; de aceea, în multe situații, îi acceptă planurile și ideile.

G. Călinescu creează o serie de impostori, începând cu domnul Popescu, din *Cartea nunții* (cu rolul de protector, abordând la modul caragialesc orice problemă), care îl prefigurează pe Stănică Rațiu și care aduce în prim-plan aceeași problemă, a căsătoriei și a copiilor. Eroul nu intră însă în mecanismul luptei pentru parvenire. Stănică Rațiu este un arivist și, în același timp, un Tartuffe, deși, uneori, își trăiește cu sinceritate rolul, de exemplu când vorbește de teoria „matrimoniului". Eroul este lacom, versatil, ține teorii, cu „superioritate", despre libertate, despre societate, familie, profesiuni și poezie, într-o ticluire retorică, fără principii etice. „Stănică aleargă de la o casă la alta, cu știri, informează și se informează, trage sfori cu indiscreție și cu tupeu revoltător". Deși oamenii încearcă să-l ignoreze, este temut, pentru că cei care îl cunosc îl cred capabil de orice. Este un personaj caragialesc, dar nu în sensul lui Mache și Tache, care cleveteau gratuit; Stănică își direcționează întreaga existență spre un scop bine definit: banii. De altfel, Stănică se autocaracterizează: „He, he, he, Stănică e profund, degeaba încercați dumneavoastră să-l luați peste picior!" Impostorul și arivistul Stănică Rațiu, ca psihologie, depășește proza balzaciană. Stănică „are geniu", volubilitatea, grosolănia, trivialitatea, spiritul demagog și versatil, dorința de a se lua în serios, iluzionându-se chiar, în acest sens, fac din el un spirit complicat, încurcând planul afectelor. Stănică se visează în ipostaze tragice, se vrea puternic și bogat, capabil de fapte generoase. Stările simulate și desfășurate scenic, cu dicțiune și gest, sunt corectate de Olimpia, care intuiește exact ținuta și structura spirituală ale bărbatului ei. Astfel că, și în construcția lui Stănică Rațiu, considerat erou balzacian și clasic, scriitorul relativizează imaginea, deși domină o imagine unică a lui Stănică, provocată de

Scanned with OKEN Scanner

reacția celor care vin în contact cu el. Prin faptele și prin trăirile lui subiective, se iluzionează că ar fi altfel decât este în realitate. El trece patetic și mobil de la o stare la alta, acomodându-se cerințelor; nici el nu știe ce este și ce vrea să pară: „cu Otilia este patetic și declamator, cu Aglae adoptă maniere distinse, pe Aurica o ia în brațe și o sărută viguros". Se înduioșează de situația lui Simion, are slăbiciuni pentru familia lui, de aceea vrea să-și mărite nepoata cu Felix, în al cărui viitor crede.

Un personaj interesant, cu pondere în roman, este Pascalopol. El este astfel caracterizat de Otilia: „Este un om delicat, care poate fi de folos unor orfani". Acesta este portretul eroului, la începutul cărții, și așa va rămâne de-a lungul ei, până la sfârșitul romanului, când îl reîntâlnește Felix – bătrân, uscat la față, dar tot elegant. La întrebarea lui Felix („Și... de ce v-ați despărțit?"), Pascalopol răspunde: „pentru nimic. Eram prea bătrân, vedeam că se plictisește, era o chestiune de umanitate s-o las să-și petreacă liberă anii cei mai frumoși. S-a căsătorit bine și-mi scrie uneori. Pe dumneata te-a iubit foarte mult și mi-a spus chiar că, dacă ar ști că suferi, nu s-ar da înapoi de a mă înșela cu dumneata. Mi-a spus aceasta... dar n-a făcut-o. A fost o fată delicioasă, dar ciudată. Pentru mine e o enigmă".

Delicat este Pascalopol și cu moș Costache, în situații aflate la limita dintre tragic și comic (de exemplu, fragmentul în care moș Costache își însușește monede care aparțin lui Pascalopol sau fragmentele în care bătrânul avar amână data deschiderii contului la bancă în favoarea Otiliei). Răspunde cu aceeași delicatețe Aglaei, care căuta să-l învenineze în mod conștient. Însuși Felix, făcând-i o vizită, găsește că Pascalopol este un bărbat „subțire". Interiorul casei situate lângă Biserica Albă, cu încăperi înalte și uși largi, cu frontoane de lemn bogat ornamentate, cu picturi murale alegorice, convenționale și reci, dar îngrijite, cu tablouri alese cu gust, interior descris balzacian, îl va caracteriza pe modestul Pascalopol din strada Antim ca pe un bărbat distins, generos, într-un cuvânt, cum spunea Otilia: „un bărbat șic, și singur, săracul". Pascalopol este un om de lume.

Personajul nu se include în acțiunea propriu-zisă a romanului, și așa foarte restrânsă, implicându-se însă în planul existenței, cu toate nuanțele ei. În triunghiul Pascalopol-Otilia-Felix traversează întâmplări realizate mai mult la nivelul trăirilor decât în succesiunea evenimentelor.

Felix și Otilia, din punctul de vedere al lui Pascalopol, sunt niște orfani care cer ocrotire. De aceea, și în raport cu Felix, Pascalopol, deși loial la început, i-o răpește mai târziu pe Otilia. Triunghiul îi dă posibilitatea scriitorului să analizeze sentimentul iubirii.

Pascalopol este îndrăgostitul matur, dezamăgit și trist, „pentru că nu trăiește decât o iluzie". Felix este un neîndemânatic în raport cu Otilia, dar și cu Georgeta. Este un timid, de aceea o va pierde pe Otilia.

Otilia va fi iubită juvenil de Felix, senzual și patern de Pascalopol, cu tandrețe de moș Costache; în felul lor o iubesc și Titi, și Stănică.

Felix este un intelectual superior; ca structură spirituală amintește de Jim, din *Cartea nunții,* dar creează deschideri spre Ioanide. El vrea să se realizeze profesional; mai mult, vrea să fie un nume în știința medicală. Otilia simte că lui Felix, în ciuda stăpânirii de sine și a abnegației, îi lipsește ceva: „Dacă un tânăr ar avea răbdarea și bunătatea lui Pascalopol, l-aș iubi". Există însă o aspirație

Scanned with OKEN Scanner

secretă a Otiliei spre Felix. Pentru ea este un „luceafăr" la care nu poate ajunge, pentru că nu-și poate depăși condiția de femeie (conștientă de propriile ei slăbiciuni și de faptul că Felix este o valoare).

Otiliei îi lipsește structura profunzimilor. Ea este enigmatică pentru Felix, prin maturitatea pe care acesta o descoperă în comportările ei, în intuirea naturii fiecăruia dintre membrii clanului Tulea, în cunoașterea personajelor, în genere, în felul cum dispune de toți cei din jur, pentru că este fermecătoare.

Pentru Pascalopol, ea este o fată delicioasă, fragilă, candidă, neajutorată, dornică de lux. La moșia lui Pascalopol, Otilia aleargă, urcă pe stoguri, iar la heleșteu, spre spaima moșierului, se pregătește să intre în apă. Exuberanța, gesturile și trăirile Otiliei răspund parcă amănuntelor semnificative aglomerate în descrierea camerei ei. Totul este firesc în mimica Otiliei, în gest, în ceea ce spune; îmbrățișările, fuga, sărutul, atențiile, familiaritatea creează un univers, o atmosferă care o reprezintă. Îl târăște pe Pascalopol spre șură, vrea să-l urce pe stoguri, călărește pe același cal cu Felix, de parcă toată lumea ar fi a ei.

Bărăganul, turma de bivoli, lanurile încărcate de flori colorate sunt privite cu ochiul romantic al contrastelor.

Totul este grandios, mitic, menit să impresioneze ființa mică și neastâmpărată a Otiliei. În ciuda efuziunilor care parcă nu mai puteau fi stăvilite și care se îndreptau pe rând când spre Pascalopol, când spre Felix, făcându-i pe amândoi să sufere, Otilia devine dintr-o dată rezervată, reflectând la viitorul lui Felix, sau, cochetă, mărturisind: „Eu am un temperament nefericit: mă plictisesc repede, sufăr când sunt contrariată".

Analiza sentimentului iubirii face din romanul lui G. Călinescu un roman „stendhalian". Otilia are spiritualitate modernă, sentimente și atitudini contradictorii, care fac din ea o ființă enigmatică. Este o adolescentă care, prin indeciziile ei, îl tulbură atât pe Pascalopol, moșierul bogat și dezamăgit, cât și pe Felix, încă pur și desăvârșit, atât de desăvârșit, încât scriitorul a creat mai mult o idee de personaj decât un personaj propriu-zis.

Concluzii. Acțiunea romanului este proiectată pe un fundal general clasic, împletind elemente romantice și moderne; scriitorul, înregistrând totul cu ochiul rece al realistului, conturează imaginea artistică a vieții societății burgheze într-o anume perioadă social-istorică, bine determinată în spațiu și timp.

IV. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. **Stabiliți cele mai importante etape din activitatea literară a lui G. Călinescu.**
2. **Explicați locul pe care îl ocupă *Istoria literaturii române*... în ansamblul scrierilor de critică și istorie literară elaborate de G. Călinescu.**
3. **Relevați, prin exemple potrivite, originalitatea metodei folosite de G. Călinescu în prezentarea scrierilor lui Mihail Sadoveanu.**
4. **Distingeți diferite tipuri de argumente aduse de G. Călinescu în susținerea caracterului epopeic al prozei sadoveniene.**
5. **În ce măsură figura Otiliei este expresia feminității și răspunde titlului romanului?**
6. **Elemente romantice în structura romanului (descrierea peisajului de la moșia lui Pascalopol și povestea de dragoste dintre Felix și Otilia).**
7. **Comentați metoda balzaciană în fragmentul cu care se deschide romanul (compunere).**

Scanned with OKEN Scanner

8. Tema romanului este balzaciană – istoria unei moșteniri. Obsesia paternității, precum și descrierea din exterior spre interior ne trimit la același autor.
a) Comentați fixarea în spațiu și timp, descrierea străzii, a casei lui moș Costache, arătând în ce măsură această descriere este semnificativă în conturarea atmosferei „casei" și a personajului Costache Giurgiuveanu.
b) Remarcați lexicul și stilul descrierii.

REFERINȚE CRITICE

E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* 1937; **Perpessicius,** *Mențiuni critice,* IV; **Ion Bălu,** *G. Călinescu, eseu despre etapele creației,* 1970; **Ov. S. Crohmălniceanu,** *Literatura română între cele două războaie mondiale,* vol. III, 1975; **Eugen Simion,** *Scriitori români de azi,* vol. II, 1976; **Al. Piru,** *Permanențe românești,* 1978; **C. Ciopraga,** *Personalitatea literaturii române,* 1973; **R. Munteanu,** *Metamorfozele criticii europene,* 1975; **D. Micu,** *G. Călinescu. Între Apollo și Dionysos,* 1979; **Viorel Alecu,** *G. Călinescu și „Jurnalul literar",* 1989.

Scanned with OKEN Scanner

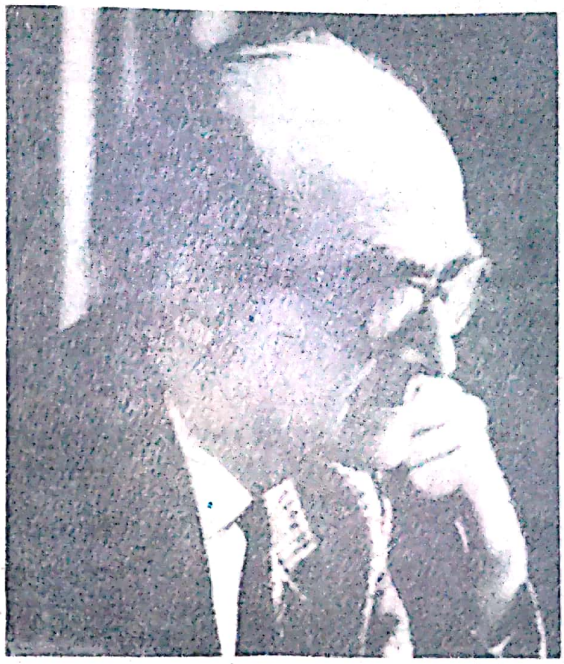
MIRCEA ELIADE
1907–1986

ACTIVITATEA LITERARĂ	PROBLEMATICĂ	TRĂSĂTURI
Proza: 1930 – *Isabel și apele diavolului* 1933 – *Maitreyi* 1934 – *Lumina ce se stinge* 1934 – *Întoarcerea din rai* 1935 – *Șantier* 1935 – *Huliganii, I–II* 1936 – *Domnișoara Christina* 1937 – *Șarpele* 1940 – *Secretul doctorului Honigberger* 1955 – *Forét Interdite (Noaptea de Sânziene)* 1963 – *Nuvele* 1969 – *Pe strada Mântuleasa...* 1978 – *În curte la Dionis* 1980 – *Nouăsprezece trandafiri* 1980 – *Memorii*	– Problematică de tip existențialist – Erotică – Motivul cuplului – Evadarea din real – Motivul strigoiului, visul – Motive magice autohtone – Practici oculte indiene – Ieșirea din timp și spațiu – Misterul – Raporturile umanului cu sacrul – Redobândirea stării originare – Motivul labirintului – Evocarea principalelor etape ale biografiei spirituale – Viața culturală interbelică – Exilul – Universuri paralele	– Estetica autenticității – Tehnica gide-iană, jurnalul, literatura document, firescul povestirii, autorul este și narator – Infuzia fantasticului în real – Monologul interior – Amestec de real și fantastic – Povestirea ca formă orală a creației – Parabola – Camuflarea miticului în profan –Ambiguitatea narațiunii – Povestea în poveste – Povestirea, interferența planurilor, portretul

PRINCIPALELE LUCRĂRI ȘTIINȚIFICE

1936 – *Yoga. Essai sur les origines de la mistique indienne*
1942 – *Mitul reintegrării*
1943 – *Comentarii la legenda Meșterului Manole*
1949 – *Tratat de istoria religiilor*
1949 – *Mitul eternei reîntoarceri*
1956 – *Sacru și profan*
1963 – *Aspecte ale mitului*
1970 – *De la Zalmoxis la Genghis -Han*
1976 – 1978 – *Istoria credințelor și ideilor religioase* (3 volume)

Scanned with OKEN Scanner



REPERE BIOGRAFICE. Mircea Eliade s-a născut la 9 martie 1907 în București, fiind al doilea fiu al căpitanului de infanterie Gheorghe Eliade și al Ioanei Eliade, născută Stoenescu. Familia tatălui purta inițial numele de Ieremia și era originară din Tecuci; dinspre mamă provenea dintr-o familie de negustori din sudul țării. Vorbind despre obârșia sa, autorul nota în *Memorii:* „...îmi plăcea să mă știu descinzând dintr-o familie de răzeși moldoveni și un hangiu de la Dunăre sau de la Olt. Tatăl bunicului din Tecuci fusese răzeș și mă mândream că eram doar a treia generație de la opinci, că, deși născut și crescut la oraș, eram încă atât de aproape de *talpa țării.*" Copilăria și-a petrecut-o în Râmnicul Sărat, Cernavodă și București, localități în care tatăl său era mutat cu garnizoana. După absolvirea școlii primare din strada Mântuleasa, este admis la Liceul „Spiru Haret", unde, „la sfârșitul primului an, este amenințat cu repetenția, din pricina corigențelor la limba română, franceză și germană, și este salvat în ultimul moment, prin intervenția profesorului de Științe naturale, care-l considera cel mai bun elev al clasei. Inadaptarea elevului la regimul școlar, determinată, în parte, și de un spirit independent și nonconformist, continuă și în anii următori, culminând cu corigența la matematică, la sfârșitul ultimei clase de liceu, înaintea bacalaureatului. Cu toate acestea, acum, Eliade studiază intens după un program riguros de lucru, în care timpul de somn era limitat la numai 4 ore, citind din domenii variate: literatură română și universală, fizică, chimie, științele naturii, orientalistică, istoria religiilor. Totodată, începe să învețe persana și sanscrita; publică peste o sută de articole științifice, traduce din magazine germane, franceze și italiene și lucrează la *Romanul adolescentului miop.* Din această perioadă datează și primul său succes literar: *Cum am găsit piatra filozofală,* povestire fantastică, premiată în 1921 de „Ziarul științelor populare".

Se înscrie în 1925 la Facultatea de Litere și Filozofie din București, unde audiază cursurile unor profesori iluștri: Rădulescu-Motru, P.P. Negulescu, Mircea Florian, Dimitrie Gusti, Tudor Vianu, Nicolae Iorga. Profesorul Nae Ionescu, titularul cursului de Logică și Metafizică, a exercitat cea mai puternică influență asupra sa. În 1927 face o călătorie în Italia și cu acest prilej îl vizitează pe scriitorul Giovanni Papini, pe Vittorio Macchioro, directorul Muzeului de Antichități, pe Ernesto Buonainti, celebru teolog, personalități cu care Eliade se afla, de altfel, în corespondență.

Publică la diverse periodice, în special la „Cuvântul", care apare sub conducerea lui Nae Ionescu; continuă proiecte literare mai vechi, publică *Itinerariu spiritual,* o grupare de 12 foiletoane, eseul *Apologia virilității.*

În 1928, Eliade pleacă pentru trei luni la Roma, de unde trimite o cerere de bursă pentru studii de filozofie orientală în India, maharajahului Manindra Chandra Nandy de Kassimbazar. Întors în țară, primește invitația de a studia cu ilustrul istoric al filozofiei indiene Surendranath Dasgupta. După susținerea tezei de licență, în 1928, pleacă în India, la Universitatea din Calcutta, unde, sub conducerea lui Dasgupta, studiază sanscrita și filozofia hindusă. O vreme locuiește în casa profesorului său din cartierul Bhowanipore, unde o cunoaște pe fiica acestuia, Maitreyi, de care se va îndrăgosti. Experiența de viață, trăită în casa lui Dasgupta, va constitui punctul de plecare al romanului ce va fi publicat în 1933. Pe lângă studiile sale, Eliade continuă să scrie și, în 1929, trimite spre publicare romanul *Isabel și apele diavolului.* În 1931 se întoarce în țară pentru satisfacerea serviciului militar. Împreună cu un grup de prieteni, printre care Mircea Vulcănescu, Petre Comarnescu, Marcel Iancu, Milița Pătrașcu, Marietta Sadova, Mihail Sebastian, Paul Sterian, Dan Botta, la care s-au adăugat C. Noica și E. Cioran, fondează gruparea „Criterion".

În 1933 este premiat pentru romanul *Maitreyi,* devenind un scriitor foarte cunoscut în epocă. Tot în acest an obține doctoratul în filozofie. Este chemat la Facultatea de Litere și Filozofie pentru suplinirea unui curs și a unui seminar la catedra lui Nae Ionescu. Aici ține primele prelegeri de istorie a religiilor. Publică romanele *Întoarcerea din rai, Lumina ce se stinge, Domnișoara*

Scanned with OKEN Scanner

Christina, Nuntă în cer, Secretul doctorului Honigberger. În 1936, Eliade publică la „Fundațiile Regale" și Librairie Orientaliste Paul Geuthner *Yoga, Essai sur les origines de la mistique indienne,* pe care o închină maharajahului Manindra Chandra Nandy și profesorilor Nae Ionescu și Surendranath Dasgupta.

În 1940 este trimis atașat cultural la Londra și apoi la Lisabona. După război se stabilește la Paris, unde, la recomandarea lui Georges Dumézil, va conferenția la École des Hautes Études. Publică *Traité d'histoire des religions, Le Mithe de l'eternel retour, Le chamonisme.* După 1950, prin cărțile și conferințele de istorie a religiilor și de orientalistică, obține un imens prestigiu în lumea specialiștilor.

Lucrările sale sunt traduse în numeroase limbi și autorul este invitat să conferențieze la marile universități apusene. Întreține relații cu personalități ale culturii, cum ar fi: Georges Dumézil, C.G. Yung, Eugenio d'Ors, Alf Lombard, Ioachim Wach, Giuseppe Tucci, Gaston Bachelard, Ananda Coomaraswamy etc.

În 1956 a fost numit visiting professor la Universitatea din Chicago, apoi, în 1957 devine profesor titular la Departamentul de istorie a religiilor. Continuă activitatea literară și în acest timp scrie *Pe strada Mântuleasa, Noaptea de Sânziene, În curte la Dionis* etc. Majoritatea lucrărilor științifice au fost traduse în principalele limbi de circulație.

În 1976 începe publicarea în trei volume a operei sale capitale, *Istoria credințelor și ideilor religioase.* Această lucrare îl impune definitiv pe Mircea Eliade între savanții secolului al XX-lea.

Personalitate culturală unanim recunoscută, Eliade a fost membru a numeroase societăți culturale și membru al academiilor americană, britanică, austriacă, belgiană. Totodată i s-a acordat titlul de Doctor Honoris Causa de către universitățile: Yale, La Plata, Loyola, Chicago, Colegiul din Boston, Colegiul Law La Salle Philadelphia, Colegiul Oberlin, Lancaster, Sorbona, Washington. Academia Franceză i-a acordat premiul Bordin pentru *Istoria credințelor și ideilor religioase,* iar statul francez, Legiunea de Onoare. Apar numeroase studii despre opera sa, se organizează simpozioane, iar lucrările sale sunt traduse în numeroase limbi. Una dintre cele mai prestigioase publicații, „Cahiers de l'herne," dedică în întregime numărul 33 din 1977 lui Eliade, după ce mai înainte fuseseră prezentați E.A. Poe, F.M. Dostoievski, Thomas Mann, Ezra Pound, G. Ungaretti.

Mircea Eliade moare la Chicago în 1986.

MIRCEA ELIADE – PERSONALITATE COMPLEXĂ A CULTURII ROMÂNE

1. Prin vastitatea preocupărilor și valoarea creației, Mircea Eliade amintește de Dimitrie Cantemir, Ion Heliade Rădulescu, Mihai Eminescu sau Bogdan-Petriceicu Hasdeu, fiind spiritul românesc care a pătruns cel mai adânc în cultura universală.

Opera sa, scrisă de-a lungul a șase decenii, cuprinde nuvele, romane, piese de teatru, literatură memorialistică, lucrări de indianistică, mitologie, folclor, etnografie, sociologie, antropologie, studii de istorie a religiilor, autorul aducând contribuții esențiale în fiecare din aceste domenii. Ceea ce este impresionant într-o creație atât de diversă, în care literatura se conjugă cu știința, este unitatea ei, pe care Eliade o definea ca pe o „Coincidentia oppositorum. Marele tot. Yin și Yang".

Discipol al profesorului și filozofului Nae Ionescu, despre care spunea că i-a fost dăruit ca să-și poată îndeplini destinul, Eliade a fost considerat, încă din tinerețe, „șeful noii generații", generație din care făceau parte: Emil Cioran,

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Noica, Eugen Ionescu, Mircea Vulcănescu, Petre Țuțea, Petru Comarnescu, Petre Pandrea și multe alte nume devenite ilustre în cultura noastră. Totodată, un rol important în formarea savantului Mircea Eliade l-au avut studiile sale în India, sub îndrumarea unui reputat indianist, Surendranath Dasgupta.

2. Opera științifică a lui Eliade s-a impus atenției cercetătorilor încă de la început, suscitând chiar și curiozitatea unui numeros public, atras de fascinația ideilor și de noutatea interpretărilor sale. Autorul impresiona prin rigoarea erudită, prin capacitatea de a pune în valoare esențialul din cercetarea unor documente din cele mai variate domenii: religie, istorie, mitologie, lingvistică, antropologie, folclor, literatură.

După întoarcerea din India, Eliade susține în 1933 doctoratul la Universitatea din București cu teza *Psihologia meditației indiene – studii despre yoga.* La recomandarea comisiei, Eliade tipărește această lucrare în 1936, dar într-o versiune structural modificată, sub titlul: *Yoga, Essai sur les origines de la mistique indienne.* Lucrarea, considerată „o contribuție importantă la înțelegerea tehnicilor mistice indiene", a atras atenția unor reputați orientaliști din străinătate. În schimb, în România, cartea a fost rău primită, fiind ținta unor atacuri din partea detractorilor săi. În apărarea sa a intervenit Constantin Noica, în articolul *Yoga și autorul ei,* atrăgând atenția asupra valorii lucrării și acuzând de superficialitate pe cei care au încercat să judece *Yoga* „cu bruma de experiență indiană pe care o dobândiseră citind *Maitreyi*". Studiile despre Yoga vor fi reluate în cărțile: *Tehniques du Yoga* (1948) și în *Le Yoga. Immortalité et liberté* și *Pantajali et le Yoga.*

Până la plecarea sa definitivă din țară, în 1942, Eliade era o autoritate culturală de prim rang. Numai în deceniul al patrulea îi apăruseră peste o mie de studii și articole și peste douăzeci de volume. Totodată, trebuie menționat cursul de istoria religiilor, ținut la Universitatea din București, editarea revistei *Zalmoxis,* activitatea de la *Criterion.* Multe din tezele care vor sta la baza celebrelor studii de mai târziu își au punctul de plecare în această perioadă. Însuși Eliade subliniază acest fapt în *Cuvânt înainte* la *Tratatul de Istoria religiilor:* „O bună parte a analizelor morfologice și a concluziilor metodologice ale prezentului volum au format obiectul cursurilor noastre de istoria religiilor la Universitatea din București, precum și a celor două serii de lecții de la École des Hautes Études din Paris".

Lucrările publicate după război, sub forma eseurilor sau a unor impresionante sinteze de istorie a religiilor, îl impun pe Eliade ca o personalitate complexă, care domină „un material documentar imens și eteroclit", în efortul de a pune în lumină prezența transcendentului în experiența umană.

3. Tezele fundamentale pe care Eliade le impune în studiul religiilor și în jurul cărora este ordonat demersul hermeneutic sunt: „fenomenologia sacrului" și „coincidentia oppositorum".

Sacrul este întotdeauna revelația realului, „întâlnirea cu ceea ce ne mântuiește, dând sens existenței noastre". Eliade introduce conceptul de hierofanie – formă de manifestare a sacrului.

Istoricul religiilor trebuie „să facă inteligibilă modalitatea sacrului revelat" prin refacerea istoriei hierofaniilor, care, în varietatea lor, exprimă un alt mod de manifestare a sacrului. Eliade subliniază că „istoria religiilor, de la cele mai

Scanned with OKEN Scanner

primitive la cele mai elaborate este constituită dintr-o acumulare de hierofanii, din manifestări ale realității sacre". Sacrului i se opune profanul, fiind „două situații existențiale asumate de om de-a lungul istoriei sale".

Conceptul de „coincidentia oppositorum" este preluat de la Nicolae Cusanus (cardinal german care a trăit în secolul al XV-lea). În gândirea lui Eliade, „coincidentia oppositorum" capătă o perspectivă universală și exprimă o dualitate similară principiului filozofiei chineze Yin și Yang, sub regimul căruia se manifestă întregul proces al formelor de existență.

4. O zonă sistematic explorată de Eliade este cea a mitului, domeniu în care preocupările sale se interferează cu ale lui Lucian Blaga, autor care a adus un punct de vedere original în cercetarea mitologiei românești. Publicarea unor lucrări de mitologie, cum ar fi: *Mitul eternei reîntoarceri, Sacru și profan, Aspecte ale mitului, De la Zalmoxis la Genghis-Han,* a asigurat autorului o reputație mondială. Unele dintre aceste eseuri au cunoscut numeroase reeditări și traduceri în limbile de circulație. De exemplu, *Mitul eternei reîntoarceri,* una din cărțile preferate ale lui Eliade, a fost tipărit în peste zece limbi, constituind obiect de studiu pentru numeroase cercetări.

În concepția lui Eliade, „mitul povestește o istorie sacră, el relatează un eveniment care a avut loc într-un timp primordial, timp fabulos al începuturilor". Ceea ce trebuie să intereseze pe cercetător trebuie să fie mitul viu, creator (mythe vivant). Grecii, prin exces de raționalism, „au golit treptat mithosul de orice valoare religioasă și metafizică, sfârșind prin a desemna ceea ce nu poate exista real". Mitul – arată Eliade – „furnizează modele pentru conduita umană și conferă, prin această semnificație, și valoare existenței".

5. Ca istoric al religiilor, Mircea Eliade a realizat una dintre cele mai cuprinzătoare sinteze ale experienței umane a sacrului din preistorie și până în prezent.

Lucrările fundamentale, în acest sens, sunt: *Tratat de istoria religiilor,* apărută la Paris, în 1949, și *Istoria credințelor și ideilor religioase,* amândouă constituind evenimente culturale de primă importanță. Mircea Eliade a publicat *Istoria credințelor și ideilor religioase* în pragul vârstei de 70 de ani. Lucrarea a apărut în trei volume, primul fiind publicat în 1976, iar ultimul în 1983. După cum mărturisește Eliade, inițial a vrut să scrie o operă scurtă și concisă, dar vastitatea materialului l-a obligat la o lucrare de amploare, o adevărată istorie a spiritului omenesc de la paleolitic și până în prezent.

Primul volum prezintă creația religioasă de la epoca pietrei și până la misterele Eleusis, al doilea volum urmărește evoluția credințelor de la Gautama Buddha și până la triumful creștinismului, iar ultimul volum de la Mahomed și până la teologia ateistă contemporană.

Lucrarea impresionează prin capacitatea unică de a ierarhiza într-un sistem coerent valori religioase esențiale, în care raporturile omului cu sacrul să fie urmărite de-a lungul timpurilor.

Concluzia pe care Eliade o lasă să se înțeleagă după ce parcurge evoluția milenară a religiilor este că în epoca noastră teologia morții lui Dumnezeu este „singura creație religioasă a lumii occidentale moderne", „această etapă ultimă ilustrează camuflajul desăvârșit al sacrului, sau, mai bine zis, identificarea lui cu

Scanned with OKEN Scanner

profanul". Această lucrare îl consacră pe Mircea Eliade ca cel mai mare istoric al religiilor.

6. Privită în ansamblu, opera lui Mircea Eliade impresionează prin complexitate, profunzime și unitate.

Alături de Iorga, Eliade este cel mai prodigios cărturar al nostru, indiscutabil, românul cel mai cunoscut în lume.

Ceea ce spunea el despre Hasdeu în 1937 poate fi propriul său portret spiritual: „Mintea lui uriașă a străbătut toată întinderea cunoașterii omenești. Într-un secol bântuit de pozitivism și de searbădă specialitate – Hasdeu a avut destul geniu și destulă putere de muncă pentru a nu se mulțumi să rămână numai un literat sau un istoric, un filolog sau un folclorist. El a vrut să cunoască totul – și să cunoască bine".

PROZA

1. Mircea Eliade apare în literatura dintre cele două războaie mondiale ca unul dintre reprezentanții de seamă ai „noii generații" care s-a impus după 1930. Venind printre primii cu o problematică de tip existențialist, autorul impune, încă de la început, o nouă viziune romanului românesc. Varietatea subiectelor insolite din eseuri se revarsă în mod firesc în romane, de la probleme de orientalistică la eros, moarte, modă, viață sexuală, literatură, mitologie, totul bazat pe o trăire autentică, singurul mod de cunoaștere a vieții. Această diversitate tematică și infuzia de informație într-o operă literară i se par scriitorului condiții firești ale romanului modern, considerând „că este absurd să interzici teoria într-o operă epică, este absurd să ceri unui romancier numai descriere sau numai sentimente". În consecință, „o mare creație epică reflectează în bună parte și mijloacele de cunoaștere ale epocii, sensul vieții și valoarea omului, cunoașterile științifice, filozofice" *(Fragmentarium)*. Scriitorul pledează pentru o literatură a autenticității generate de experiența trăită, scrisă într-un stil direct, neînflorit, apropiindu-se, astfel, de teoriile estetice ale lui Camil Petrescu.

2. Romanele și nuvelele lui Mircea Eliade, publicate în țară și în străinătate, sunt scrise de-a lungul unei perioade cuprinse între 1930 și 1980, scriitorul aderând, chiar de la început, la estetica autenticității. Primele romane au fost considerate de majoritatea comentatorilor ca fiind sub semnul influențelor lui André Gide. G. Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* nota că „Mircea Eliade este cea mai integrală și servilă întrupare a gide-ismului în literatura noastră". Pompiliu Constantinescu, deși remarca la rându-i influența gide-iană, aprecia că Eliade este unul dintre cei mai de seamă scriitori ai vremii, iar *Maitreyi* e „una din acele cărți cu destin de miracol în cariera unui scriitor și chiar a unei generații".

În această primă fază, scriitorul experimentează „epicul pur", romanul indirect, în care eroul, de obicei un tânăr de o extremă luciditate, obsedat de cunoașterea de sine, încearcă să-și ordoneze epic experiențele „trăite",

Scanned with OKEN Scanner

consemnate fidel într-un jurnal: „tot ce scriu aici pare tulbure și dezarticulat, datorită nepriceperii mele de a povesti cum trebuie. Hârtia mă înspăimântă, nu hârtia albă, ci jumătate scrisă" *(Isabel și apele diavolului)*. Romanul *Maitreyi* începe cu aceeași obsesie a fidelității consemnării actului trăirii: „am șovăit atâta în fața acestui caiet, pentru că nu am izbutit să aflu încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi. În însemnările mele de atunci nu am găsit nimic... și dacă sufăr oarecum începând această povestire, e tocmai pentru că nu știu să evoc figura ei de atunci și nu pot retrăi aievea mirarea mea, nesiguranța și tulburarea celor dintâi întâlniri". *Șantier* este subintitulat „roman indirect" și în prefață scriitorul atrage atenția că este vorba de „un jurnal intim" al perioadei indiene. Pledând pentru o literatură a autenticității, el scrie: „orice se întâmplă în viață poate constitui un roman. Și în viață nu se întâmplă numai amoruri, căsătorii sau adultere; se întâmplă și ratări, entuziasme, filozofii, morți sufletești, aventuri fantastice. Orice e viu se poate transforma în epic, orice a fost trăit sau ar putea fi trăit".

Decorul acestor romane este India, locul de naștere al *Mahabharatei* și *Ramayanei,* loc de meditație și „de control asupra conștiinței". Scriitorul oferea cititorului imaginea unui spațiu exotic insuficient cunoscut în literatura de până atunci, o lume fabuloasă, conservatoare de mituri și ritualuri nealterate de istorie. Cadrul și problematica se schimbă în romanele *Întoarcerea din rai* și *Huliganii,* unde scriitorul este preocupat de destinul unei generații dornice de transformare, care caută soluții pentru redobândirea „paradisului pierdut". Referindu-se la aceste cărți, scriitorul mărturisea: „Voiam să-mi prezint generația. Consideram că acești tineri sunt „huligani" în adevăratul sens al cuvântului, tineri care pregătesc o revoluție spirituală, culturală și, dacă nu „politică", cel puțin reală, concretă. Personajele erau deci tineri, profesori, scriitori, actori."

3. Trecerea spre o nouă etapă în proza lui M. Eliade, proza de tip fantastic, o constituie romanul *Lumina ce se stinge,* o carte despre care Eliade spunea că a apărut „ca o reacție inconștientă împotriva Indiei, ca o tentativă de a mă apăra chiar împotriva mea". Romanul, „aproape joycian", cultivă monologul interior după modelul din *Ulise.* Cărțile care vor urma până la sfârșitul perioadei interbelice și după război deschid o nouă etapă în creația eliadescă, continuatoare a unei anumite direcții a prozei românești, inaugurată de M. Eminescu cu *Sărmanul Dionis.* Miturile arhaice ale cosmogoniei și Creației, visul magic, ieșiri fabuloase din timp sunt dezvoltate într-o țesătură narativă abil construită, în care întâmplări obișnuite se amestecă firesc cu situații fantastice. În romanele: *Domnișoara Christina, Șarpele, Secretul doctorului Honigberger, Nopți la Serampore* sunt dezvoltate mituri autohtone sau indice. Scriitorul este preocupat de realizarea unei atmosfere încărcate de mister pe fondul căreia au loc întâmplări obscure, în care teama se amestecă cu fascinația. În *Domnișoara Christina* este dezvoltat motivul folcloric al strigoiului. Din interferența unui plan real cu cel al visului se creează o atmosferă stranie, în care personajele trăiesc într-un coșmar continuu. În *Șarpele,* un grup de vilegiaturiști participă la o practică magică. Prin exorcizarea șarpelui de către enigmaticul Andronic, eroii trăiesc sub efectul unei vrăji malefice, „o infinită voluptate, amestecată cu teroarea morții". Experiențele Yoga, levitația, invizibilitatea stau la baza unei aventuri fantastice povestite în *Secretul doctorului Honigberger.* În *Nopți la*

Scanned with OKEN Scanner

Serampore suntem martorii unor evenimente stranii în care timpul și spațiul își pierd dimensiunile obișnuite.

4. Cu romanele și nuvelele de după război, fantasticul eliadesc intră într-o nouă etapă, depășind stadiul expozitiv, generat, în cele mai multe cazuri, de informația culturală acumulată în India. În *Încercarea labirintului,* Eliade precizează premisa imaginară a prozei fantastice din această ultimă etapă: „În toate povestirile mele narațiunea se desfășoară pe mai multe planuri, ca să dezvăluie în mod progresiv fantasticul ascuns în banalitatea cotidiană". Relația „sacru-profan", expusă în numeroase studii, guvernează întâmplările fantastice din romanul *Noaptea de Sânziene* și din volumele: *Nuvele* (1963), *Pe strada Mântuleasa* (1969), *Nouăsprezece trandafiri* (1980). Eroii acestor cărți, oameni obișnuiți, parcurg experiențe ale „ruperii de nivel ontologic", intrând, conștient sau nu, într-un domeniu al sacrului. În aceste cărți „locul magicului este luat, în fapt, de o forță spirituală mai complexă (miticul) care continuă să se manifeste în existența omului modern" (Eugen Simion). Locul ales de Eliade să fie cadrul acestor întâmplări este Bucureștiul, un teritoriu mitic, încărcat de mistere în care se consumă aventuri fantastice. Scriind romanele departe de țară, autorul face din orașul copilăriei sale o lume inițiatică, în care trecerea de la real la fantastic, de la profan la sacru se realizează insesizabil. Personajele acestor cărți sunt oameni obișnuiți care sunt „treziți" din existența lor banală prin revelarea sacrului. Gavrilescu, eroul principal al nuvelei *La țigănci,* este un modest profesor de pian, care duce cu sine povestea unei iubiri eșuate. Nimic nu pare deosebit în comportamentul său, până în ziua când, mânat de o chemare ocultă, intră „la țigănci", local care suscită bucureștenilor numeroase suspiciuni. El pătrunde într-o lume în care timpul își pierde semnificația și din care reîntoarcerea devine imposibilă. Aceeași forță magică determină comportamentul eroilor din *Pe strada Mântuleasa.* Oana, Lixandru, Abdul, Selim sunt purtători de mituri și participă la întâmplări neobișnuite. Ei acționează într-un timp mitic și amintesc, prin însușiri, de eroii societăților arhaice.

În *Noaptea de Sânziene,* „căutarea" lui Ștefan și „regăsirea" Ilenei echivalează cu finalul unei inițieri. Moartea eroilor ar putea sugera „o regenerare, un adevărat început de viață nouă". Este o depășire a lumii fenomenale, o evadare din timp, într-un univers sacru sau un paradis regăsit prin moarte. Acest roman, cartea cea mai amplă a lui Mircea Eliade, este, totodată, și o frescă realistă a societății românești dintre anii 1936–1948, în structura lui fiind inserate și episoade dintr-un roman abandonat de Eliade, *Apocalips.* Ana și Adrian din nuvela *În curte la Dionis* sunt simboluri încărcate de multiple semnificații, într-o poveste ce amintește de mitul lui Orfeu și Euridice. Labirintul, motiv frecvent în opera lui Eliade, apare și în aceste nuvele. Adrian, poetul amnezic, încearcă să-și redobândească propria-i identitate, prin descifrarea semnelor ce i se arată.

Mitul regenerării biologice stă la baza nuvelei *Tinerețe fără tinerețe,* unde un bătrân profesor, Dominic Matei, trăsnit în noaptea de înviere, trăiește, spre mirarea medicilor, un proces de întinerire. Readus la vârsta de 30 de ani, dobândește totodată și o capacitate miraculoasă de concentrare, care-i permite să cuprindă întreaga știință omenească, reprezentând „umanitatea post-istorică". În opoziție cu acest caz, tânăra Veronica Bühler, trăsnită în timpul unei furtuni,

Scanned with OKEN Scanner

suportă o mutație inversă, o regresiune în timp spre existența proto-istorică a omului.

În nuvelele și romanele scrise după război, Mircea Eliade pornește de la un nucleu mitic central pe care-l dezvoltă într-o narațiune în care realul este infuzat cu elemente fantastice. Narațiunea are o curgere firească, pentru ca apoi firul evenimentelor obișnuite să se rupă brusc, pregătindu-se, astfel, o schimbare a planului real cu cel supranatural. În *La țigănci,* coerența universului concret este destrămată prin dereglarea mecanismului temporal, determinând o deviație de la existența comună. Echivocul întâmplărilor întreține o atmosferă misterioasă și o alunecare spre o zonă fabuloasă, încărcată de semnificații. Există la Eliade o vocație a povestirii care nu mai este un mod de expresie, ci un act de cunoaștere. Fărâmă din nuvela *Pe strada Mântuleasa* „creează o lume pe măsură ce o povestește". Există la acest erou, învățător pensionar, o plăcere a relatării unor întâmplări extraordinare, fără să aibă conștiința ieșirii din normalitate. Eliade creează un decor acestor povești, aparent fragmentate, unde povestitorului i se cer de către ascultători precizări și explicații care să conducă la decodarea subtextului din ce în ce mai încifrat.

Narațiunea are numeroase deschideri și se naște din obsesive repetiții ca într-o „Sheherezada modernă" sau cum i s-a mai spus „Cele o mie și una de nopți din lumea stalinistă". Povestea pare să-și depășească naratorul, constituindu-se fără voia acestuia și, în ciuda intențiilor lui de clarificare, crește gradul de ambiguizare a faptelor relatate.

Finalul povestirilor este întotdeauna cel neașteptat, dictat de o rațiune ascunsă, soluțiile găsite „spulberând iluziile lectorului". Semnificativă, în acest sens, este mărturisirea lui Eliade privitoare la scrierea ultimelor pagini ale romanului *Noaptea de Sânziene:* „Romanul e sfârșit! Am scris în ultimele zile luptând nu numai cu tristețea, dar cu o presiune aproape fizică. Mi-era peste putință să mă împotrivesc destinului implacabil care hotărâse de mult și fără știrea mea, să-i piardă, pe Ștefan și Ileana în acea noapte de Sânziene 1948, undeva pe o șosea care ducea la Lausanne".

5. În nuvelele și romanele lui Mircea Eliade se regăsesc majoritatea ideilor fundamentale întâlnite în opera sa științifică: mitul eternei reîntoarceri, dialectica Sacrului și a Profanului, teroarea istoriei, timpul sacru, mitul coborârii în infern, motivul labirintului. Referindu-se la această interferență, scriitorul nota: „Este, în orice caz, reală dependența unor scrieri literare de cele teoretice, și viceversa. Începând cu exemplele cele mai evidente, aș putea aminti *Secretul doctorului Honigberger,* care derivă direct din Yoga..." Totodată, Eliade, în cartea de interviuri acordate lui Claude Henri Rocquet, atrăgea atenția asupra unității operei sale, subliniind că „pentru a judeca ceea ce am scris, cărțile mele trebuiesc judecate în totalitatea lor. Dacă ele au vreo valoare, vreo semnificație, atunci, acestea apar numai în totalitatea operei".

6. Opera literară a lui Eliade a fost scrisă în românește și tradusă în numeroase limbi, Eliade fiind cel mai cunoscut scriitor român în spațiul european. Romanul *Noaptea de Sânziene* a apărut mai întâi în limba franceză sub titlul *Forét Interdite,* traducerea făcându-se direct după manuscris. În literatura noastră, Mircea Eliade are meritul de a fi creatorul romanului exotic și reprezentantul cel mai de seamă al literaturii fantastice.

Scanned with OKEN Scanner

MAITREYI
Capitolul V

Aş vrea să mărturisesc de la început şi răspicat că niciodată nu m-am gândit la dragoste în cele dintâi luni petrecute în tovărăşia Maitreyiei. Mă ispitea mai mult faptul ei, ceea ce era sigilat şi fascinant în viaţa ei. Dacă mă gândeam adesea la Maitreyi, dacă în Jurnalul meu din acel timp se găsesc notate o seamă din cuvintele şi întâmplările ei, dacă, mai ales, mă turbura şi mă neliniştea, aceasta se datora straniului şi neînţelesului din ochii, din răspunsurile, din râsul ei. Este adevărat că spre fata aceasta mă simţeam atras. Nu ştiu ce farmec şi ce chemare aveau până şi paşii ei. Dar aş minţi dacă n-aş spune că întreaga mea viaţă din Bhowanipore – nu numai fata – mi se părea miraculoasă şi ireală. Intrasem atât de repede şi fără rezervă într-o casă în care totul mi se părea neînţeles şi dubios, încât mă deşteptam câteodată din acest vis indian, mă întorceam cu gândul la viaţa *mea*, la viaţa noastră, şi-mi venea să zâmbesc. Ceva se schimbase, desigur. Nu mai mă interesa aproape nimic din vechea mea lume, nu mai vedeam pe nimeni în afară de musafirii familiei Sen şi începusem aproape să-mi schimb chiar lecturile. Încetul cu încetul, interesul pentru fizica matematică a scăzut, am început să citesc romane şi politică, apoi tot mai multă istorie.

S-a întâmplat însă altceva. Maitreyi mă întrebă într-o zi dacă vreau să învăţ bengaleza, mi-ar da ea lecţii. Eu îmi cumpărasem deja, din cea dintâi săptămână, un manual simplu pentru conversaţia bengaleză, din care citeam pe ascuns, trudindu-mă să prind înţelesul acelor cuvinte pe care le striga Maitreyi când era chemată sau când se supăra. Învăţasem, astfel, că *giacè* înseamnă „vin acum"; iar *ki vishan!* – pe care îl auzeam în orice discuţie – un fel de exclamaţie şi mirare, ceva cam „ce extraordinar!". Manualul meu nu prea m-a învăţat mult şi, când Maitreyi mi-a propus să luăm lecţii împreună, am primit. În schimb, eu trebuia să-i dau lecţii de franceză.

Chiar în acea zi, imediat după masă, ne-am aşezat la lucru în odaia mea. Mă sfiisem întâi să luăm lecţiile în odaia mea şi propusesem biblioteca, dar inginerul m-a sfătuit să rămânem la mine, unde e mai multă linişte. (Eforturile vizibile pe care le făcea Sen ca să mă împrietenească cu Maitreyi şi toleranţa excesivă a doamnei Sen mă stinghereau tot mai mult, mă făceau bănuitor, răutăcios. Câteodată mă întrebam chiar dacă nu şi-au pus în gând să mă căsătorească cu fata lor, deşi, logic, lucrul acesta era o imposibilitate, şi ei toţi şi-ar fi pierdut casta şi numele dacă ar fi îngăduit o asemenea nuntă.)

Ne-am aşezat amândoi la masă, eu destul de departe de ea, şi Maitreyi şi-a început lecţiile. Am înţeles îndată că nu voi putea învăţa bengaleza decât singur. Îmi explica atât de frumos şi mă privea atât de aproape, încât o ascultam fără să reţin nimic. Spuneam numai din când în când: „da!"...

O observam şi mă lăsam prins de privirile mele, de acea voinţă fluidă, care nu are nimic de-a face cu ochii, deşi porneşte prin ei. N-am văzut niciodată o figură mai insurgentă, refuzându-se cu mai multă îndârjire plasticei. Păstrez încă trei fotografii de ale Maitreyiei, dar când le scot din sertar şi le privesc, nu o recunosc în nici una.

A urmat după aceea, aşa cum ne-a fost vorba, lecţia de franceză. Eu am început să-i explic pronumele şi pronunţia alfabetului, dar Maitreyi mă întrerupse.

– Cum se spune: „Sunt o fată tânără?"

I-am spus cum se spune, şi repeta fericită:

– *Je suis jeune fille, je suis jeune fille!*

Pronunţa cu precizie uimitoare. Dar lecţia mea era zadarnică, pentru că mă întrerupea mereu ca să-i spun franţuzeşte o sumă de propoziţii şi cuvinte fără nici un rost.

– Vorbiţi ceva, îmi traduceţi şi eu repet, găsi ea metoda cea mai bună.

Am început atunci o serie de conversaţii foarte ciudate, pentru că Maitreyi mă întreba mereu dacă îi traduc *exact* cele ce spuneam întâi în franţuzeşte.

– Eu aş spune ceva şi aş traduce altceva, îmi mărturisi.

După câteva lecţii nu mai mă privea, ci se juca cu creionul pe caiet în timp ce îi vorbeam. Scria de zeci de ori: Robi Thakkur, Robi Thakkur, apoi se iscălea, desena o floare, caligrafia „Calcutta", „Îmi pare rău", „De ce?" sau improviza versuri în bengaleză. Iar eu, când nu-i puteam privi ochii, vorbeam ca în faţa unei streine. Totuşi, nu cutezam să o rog să înceteze.

– De ce nu vrei să-mi spui că nu-ţi place să scriu în timp ce dumneata vorbeşti? mă întrebă ea brusc, privindu-mă drept în ochi şi cu un glas de o feminitate care m-a surprins.

Scanned with OKEN Scanner

Am răspuns ceva în treacăt și mi-am continuat lecția, stingherit, e drept, dar și puțin înfuriat. Ea și-a plecat din nou ochii pe caiet și a scris: „E târziu, prea târziu, dar nu e târziu".

– Ce înseamnă asta? o întrebai, căci nu mă putui opri să nu-mi arunc ochii pe caiet.

– Mă jucam numai, răspunse ea, ștergând cele scrise literă după literă și desenând câte o floare deasupra fiecărui cuvânt. Mi-a venit ceva în cap: am să dau lecții de franceză lui Chabu.

Îmi amintesc că m-a apucat un râs nebun, care a înveselit-o și pe ea.

– Crezi că n-aș putea? Aș fi un profesor mai bun decât dumneata, chiar la franceză...

Vorbi cu o seriozitate șăgalnică, privindu-mă pe furiș, așa cum nu o văzusem niciodată mai înainte, și aceasta mă făcu să tresar și să mă bucure, căci mi se părea mult mai feminină, mai a *mea* astfel. O înțelegeam mai bine când se juca femeiește decât atunci când rămânea o barbară fără început și fără sfârșit, o „panteistă", cum o numeam eu. Nu știu ce i-am spus pe franțuzește și n-am vrut să-i traduc. Aceasta a însuflețit-o, s-a roșit și m-a rugat să-i repet încă o dată fraza. A memorat-o perfect și a luat de pe masă dicționarul englez-francez, începând să-l răsfoiască la cuvintele care i se păreau ei că sunt în acea frază misterioasă, pe care nu vroiam s-o traduc. (De fapt, nu era nimic; îi spuneam o banalitate oarecare.) N-a găsit nici unul din acele cuvinte din fraza mea, și aceasta a nemulțumit-o grozav.

– Nu știi să te joci, îmi spuse.

– Nici nu vreau să mă joc la lecție, răspunsei eu, încercând să par mult mai sec decât eram.

Asta i-a dat de gândit și a închis o clipă ochii, după obiceiul ei. Avea pleoapele mai palide, cu o foarte ușoară și fermecătoare umbră viorie.

– Mă duc să văd dacă au venit scrisori, spuse ea și se ridică repede de la masă.

O așteptai puțin cam plictisit, căci vedeam că nu învață nimic și mă temeam să nu creadă inginerul că din vina mea nu învață. Se întoarse foarte repede, foarte abătută, cu două flori rupte din glicina verandei. Se așeză și mă întrebă:

– Nu reîncepem lecția? Je suis jeune fille...

– Bine, văd că știi asta, dar mai departe...

– J'apprends le français...

– Asta e de săptămâna trecută.

– Pe fata aceea din mașină o învățai franțuzește? mă întrebă ea din senin, privindu-mă iar, oarecum înspăimântată.

Înțelesei că se gândește la Geurtie, pe care o văzuse stând în brațele mele, și roșii.

– Ar fi fost foarte greu, mă apărai eu. Fata aceea era foarte proastă. Chiar dacă aș fi învățat-o cinci ani...

– Câți ani ai avea peste cinci ani? mă întrerupse Maitreyi.

– Treizeci pe treizeci și unu, răspunsei măgulit.

– Nici jumătate cât el, șopti mai mult pentru sine. Plecă ochii în caiet și începu să scrie „Robi Thakkur", și în caractere bengaleze, și în caractere europene. Aceasta mă enervă din mai multe motive; întâi pentru că mă intriga pasiunea ei pentru un bărbat de șaptezeci de ani; al doilea, pentru că se depărtase discuția de la Geurtie (prin care, crezui eu un moment, aș fi făcut-o un pic geloasă); în sfârșit, pentru că bănuiam că își bate joc de mine și se preface mai naivă decât este. N-aș fi suportat pentru nimic în lume să-și bată joc de mine o fată de șaisprezece ani, pentru care nu simțeam nici un fel de dragoste, ci numai delicii intelectuale. De aceea nu i-am luat în seamă multă vreme o serie de acte foarte abile și discrete, prin care ea poate încerca să mă prindă în cursă și să mă facă ridicul. La urma urmelor, mă gândeam eu, sunt cel dintâi tânăr pe care Maitreyi îl cunoștea mai de aproape, locuiesc alături de ea, sunt alb, și ar avea atâtea motive să mă placă. Gândul acesta îmi da curaj. Îmi plăcea să-l cultiv, pentru că mă știam imun, simțeam că voi putea rămâne deasupra jocului, implicat în eventuala ei pasiune, dar liber față de mine însumi. Jurnalul acelor săptămâni dovedește îndeajuns aceasta. Urmăream jocul Maitreyiei cu multă luciditate. Pentru că, într-adevăr, de când îi pierise timiditatea de la început și începuse să vorbească deschis cu mine, Maitreyi îmi făcea impresia că se joacă.

Se ridică strângându-și cărțile și luă în mână o floare.

– Le-am ales pe cele mai roșii, spuse ea, privind ciorchinele glicinii.

Se pregătea să plece.

– Ia-le pe amândouă, îi atrăsei eu luarea-aminte, înfundându-mi tutun în pipă, ca să-i arăt cât de puțin țineam la florile ei.

Scanned with OKEN Scanner

Se întoarse şi o luă şi pe cealaltă, îmi mulţumi pentru lecţie şi plecă. Dar se întoarse repede în uşă, zvârli o floare pe masa mea (pe cealaltă o şi pusese în păr) şi fugi. O auzeam cum urcă scările, patru câte patru. Nu ştiam ce să cred: declaraţie? Deschisei jurnalul şi însemnai scena cu un comentariu stupid.

A doua zi, la ceaiul de dimineaţă şi înainte de a pleca la birou, Maitreyi mă întrebă în treacăt ce-am făcut cu floarea.

– Am presat-o, minţii eu, ca s-o fac să bănuiască cine ştie ce idilă incipientă în sufletul meu.

– Eu am pierdut-o pe scară, mărturisi întristată.

M-am gândit toată ziua la această scenă şi-mi imaginam o serie de întâmplări cu desăvârşire absurde. Când m-am întors de la birou, m-am privit în oglindă şi, pentru întâia oară în viaţa mea, mă voiam mai frumos. Dar am un rest de umor care nu mă părăseşte niciodată şi, surprinzându-mă în faţa oglinzii, aşa cum mă maimuţăream ca un actor de cinema, începui să râd cu poftă şi mă trântii pe pat, fericit că sunt totuşi un tânăr inteligent şi lucid. Atunci intră şi Maitreyi, cu cărţile la braţ.

– Facem lecţie astăzi? mă întrebă ea foarte timidă.

Am început cu bengaleza, la care eu progresasem mult, pentru că învăţam serile singur şi vorbeam tot timpul cu Chabu numai în bengali. Ea îmi dete o temă de tradus şi, în timp ce eu scriam, mă întrebă:

– Unde ai pus floarea?

– Am presat-o.

– Arată-mi-o şi mie.

Eram destul de încurcat, pentru că, de fapt, zvârlisem floarea pe fereastră.

– Nu pot, mă prefăcui eu.

– O ţii într-un loc ascuns de tot? mă întrebă ea, extrem de interesată.

Tăcui, lăsând-o să creadă asta, şi continuarăm lecţia. După ce a plecat, am ieşit pe verandă, am rupt o floare care mi se părea mie că seamănă mai mult cu cea primită şi am presat-o, ofilind-o puţin cu cenuşa de la pipă, ca şi cum ar fi fost culeasă cu o zi mai înainte. Întâlnii pe Maitreyi la masă. Îi luceau ciudat ochii, îi venea mereu să râdă.

– Mama spune că ne ţinem de prostii...

O privii îngheţat şi-mi oprii apoi ochii pe doamna Sen, care surâdea foarte mărinimoasă. Gândul că ni se încurajează şi glumele sentimentale mă dezgusta. Mi se părea că e un complot general la mijloc, ca să mă îndrăgostesc de Maitreyi. Aşa îmi explicai atunci de ce suntem lăsaţi mereu singuri, de ce inginerul se retrage tot timpul în odaia lui, cetind romane poliţiste, de ce nici o femeie din câte stau sus nu coboară niciodată să ne spioneze. Îmi venea să fug chiar atunci din casă, căci nimic nu-mi repugnă mai profund decât un complot matrimonial. Plecai ochii în jos şi mâncai tăcut. Eram numai noi trei: Maitreyi, doamna Sen şi cu mine. Inginerul cina la prieteni. Maitreyi vorbi tot timpul cât a durat masa. De altfel, observasem de mult că nu tace decât când e de faţă tatăl sau vreun bărbat strein. Cu noi, ceilalţi din casă, era foarte vorbăreaţă.

– Ar trebui să te plimbi puţin, serile, vorbi Maitreyi. Mama spune că iar ai slăbit...

Răspunsei ceva indiferent şi pe un ton distant, ceea ce observă numaidecât doamna Sen. Începuse s-o întrebe pe Maitreyi în bengali, şi ea răspundea îmbufnată, dând din picioare pe sub masă. Mă prefăcui că nu bag nimic în seamă, dar mă durea s-o văd întristată pe doamna Sen, pe care o iubeam ca pe o mamă, deşi arăta atât de tânără şi de sfioasă. Când plecai, Maitreyi veni după mine pe coridor. Aceasta nu se mai întâmplase niciodată, să se apropie de odaia mea, noaptea.

– Te rog să-mi dai înapoi floarea.

Observai numaidecât că era emoţionată. Făcuse chiar o foarte serioasă greşeală de gramatică. Nu îndrăzneam s-o poftesc înăuntru la mine, dar ea intră direct, fără să aştepte. Îi arătai floarea presată şi o rugai să mi-o înapoieze, căci eu vreau totuşi s-o păstrez (sau cam aşa ceva; spusei în orice caz o stupiditate, care se voia misterioasă şi oarecum sentimentală). O luă tremurând în mână, o privi puţin şi apoi începu să râdă, cu atâta poftă, încât trebui să se rezeme de uşă.

– Asta nu e floarea mea, spuse ea, foarte fericită.

Probabil pălii puţin, căci mă privea bănuitoare.

– Cum îţi vine să spui asta? mă prefăcui eu indignat.

– Floarea aceea avea împletit un fir din părul meu...

Mă privi încă o dată, pare-mi-se foarte amuzată, şi fugi. O auzii, până târziu după miezul nopţii, cântând în odaia ei.

Scanned with OKEN Scanner

1. *Maitreyi,* apărut în 1933, este romanul cu cel mai mare succes de public al autorului. Urmând după *Isabel și apele diavolului,* cartea păstrează caracterul de jurnal, de experiență trăită, dar cu o acțiune mai bine închegată epic și cu personaje animate de o conștiință puternică și o copleșitoare energie interioară. G. Călinescu, care-i imputa gide-ismul excesiv, recunoștea, totuși, în *Istoria literaturii române...,* că romanul „este realizat dintr-o singură țâșnire epică".

Acțiunea este plasată în India, locul studiilor sale de orientalistică, și conține, în esență, una dintre experiențele trăite în casa profesorului Dasgupta. De altfel, Eliade relatează aceste întâmplări în *Memorii,* precizând, astfel, punctul de plecare al romanului: „În fața hârtiei albe, scriind despre oameni și întâmplări care au avut un rol în viața mea, mi-era peste putință să inventez. Am schimbat, evident, numele personajelor, în afară de al lui Maitreyi și al surorii ei Chabu, dar am lăsat întocmai datele, adresele și numerele de telefon. Schimbasem, de asemenea, meseria lui Dasgupta și a povestitorului și am modificat radical finalul, ca și cum aș fi vrut să mă despart definitiv de Maitreyi (aruncând-o în brațele unui vânzător de fructe, împingând-o până la marginea sinuciderii). Și, evident, scăldasem lumea aceea depărtată în lumina, palidă, aurie, pe care o irizau amintirile și melancolia. Dar nu e mai puțin adevărat că, dacă ar fi fost citit de anumite persoane din Calcutta, romanul n-ar fi avut nevoie de nici o cheie ca să fie descifrat."

Aceste însemnări pun în valoare preocuparea pentru document, pentru faptul autentic, scriitorul propunându-și să fie cât mai aproape de realitatea trăită. Ca și André Gide în „Les Faux-Monnayeurs", Eliade inserează în textul operei pagini de jurnal, în care sunt consemnate acele fapte care dau un sens existenței. În *Maitreyi,* cunoașterea se realizează printr-o experiență erotică, revelatorie pentru destinul eroului principal, romanul constituind, după o formulă a lui Eliade, „un amestec de asceză, exaltare metafizică și sexualitate".

2. Subiectul romanului se organizează în jurul unui cuplu: Allan – inginer european venit la Calcutta – și Maitreyi – fiica inginerului Narendra Sen, personalitate locală respectabilă.

După o perioadă de spitalizare, Allan este invitat, în perioada convalescenței, să locuiască în casa inginerului Sen, unde întâlnește pe Maitreyi, fiica acestuia, o adolescentă de 16 ani. Inițial, întâlnirea nu anunță nimic deosebit, iar lui Allan i se pare să părinții fetei încurajează prietenia lor în vederea unei eventuale căsătorii.

Treptat, Maitreyi reușește să-l intereseze și să-l smulgă din egotismul său. De fiecare dată, Allan descoperă în Maitreyi nu numai o ființă cultivată și remarcată în cercurile culturale ale Bengalului, apropiată de Robi Thakkur (Tagore), dar și o feminitate de un tulburător exotism. Din acest moment, scriitorul urmărește traiectoria capricioasă a evoluției sentimentului erotic, de la manifestarea echivocă de la început și până la dezlănțuirea pătimașă de care sunt prinși cei doi îndrăgostiți. Gesturi tandre, izbucniri neașteptate, luciditate și tulburare, indiscreții abil camuflate alternează în comportamentul celor doi eroi. O dată declanșată dragostea, povestirea capătă o curgere delirantă. Allan, derutat de atitudinea îngăduitoare a familiei Sen, este gata să ceară în căsătorie pe Maitreyi,

Scanned with OKEN Scanner

dar ea îi atrage atenţia că un asemenea mariaj nu poate fi acceptat de părinți. Asistăm la o altă transpunere, de data aceasta pe pământ indian, a eternei incompatibilităţi din *Manon Lescaut* sau *Romeo și Julieta.* Maitreyi, deși are premoniția finalului nefericit al iubirii lor, se avântă în acest vârtej pasional, asumându-și toate riscurile.

Povestea acestei iubiri tainice alternează momente de o intensă învolburare epică cu scene de o mare frumusețe lirică. Logodna secretă a celor doi, în natura exotică a Bengalului, are solemnitatea și incantația vechilor poeme indiene. Cerul și pământul sunt invocate într-un legământ de dragoste ca într-un ritual magic: „Mă leg pe tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan și a nimănui altuia. Voi crește din el ca iarba din tine. Și cum aștepți tu ploaia, așa îi voi aștepta eu venirea, și cum îți sunt ție razele, așa va fi trupul lui mie. Mă leg în fața ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, și tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi, mamă pământ, tu nu mă minți, maica mea. Dacă mă simți aproape, cum te simt eu acum, și cu mâna și cu inelul, întărește-mă să-l iubesc totdeauna, bucurie necunoscută lui să-i aduc, viață de rod și de joc să-i dau. Să fie viața noastră ca bucuria ierburilor ce cresc din tine. Să fie îmbrățișarea noastră ca cea dintâi zi a monsoon-ului. Ploaie să fie sărutul nostru. Și cum tu niciodată nu obosești, maica mea, tot astfel să nu obosească inima mea în dragostea pentru Allan, pe care Cerul l-a născut departe, și tu, maică, mi l-ai adus aproape."

Întâlnirile nocturne ale celor doi îndrăgostiți stau sub semnul unei adevărate „magii a voluptății", în care iubirea metafizică se amestecă delirant cu cea senzuală.

Această iubire clandestină este deconspirată inconștient de Chabu, sora mai mică a lui Maitreyi. Narnoha Sen, scandalizat de comportamentul tânărului nerecunoscător, îi cere lui Allan să părăsească locuința și să întrerupă orice relație cu fiica sa. Allan mai poate primi o vreme vești despre iubita sa de la Khokha, rudă săracă și om în casă al familiei Sen. Înfrânt, fără vreo speranță de a-și mai vedea iubita, alungat de Sen și ironizat de cunoștințele sale, Allan părăsește Calcutta. Chinuit de amintirea lui Maitreyi, se retrage în Himalaya. Calmarea suferinței erotice, prin retragerea în pustnicie, conferă experienței trecute o aură de mister. Apariția lui Jeni Isaac, o sud-africană rătăcită în căutarea absolutului, și aventura trecătoare cu aceasta atenuează criza, împingând amintirea dragostei trecute din plan concret într-unul mitic (ideatic). Finalul accentuează și mai mult această distanțare de real, iar imaginea eroinei, care, în încercarea de a se elibera de sub autoritatea familiei, se dă unui vânzător de fructe, capătă o dimensiune tragică.

În încercarea sa de a descifra adevărul despre Maitreyi, Allan dă peste o scrisoare a acesteia către un bărbat necunoscut. La vechile întrebări fără răspuns se adaugă altele, sporind tot mai mult misterul în care se pierde imaginea eroinei: „Dacă aș fi citit scrisorile aduse de Khokha... Poate plănuise ceva. Sunt foarte turbure, acum, foarte turbure. Și vreau totuși să scriu aici tot, tot.

Și dacă n-ar fi decât o păcăleală a dragostei mele? De ce să cred? De unde știu? Aș vrea să privesc ochii Maitreyi."

Scanned with OKEN Scanner

3. S-a spus despre *Maitreyi* că este întâiul roman exotic în literatura noastră. Totuși, cadrul oriental nu este pregnant creionat, autorul reținând numai câteva date specifice Indiei: viața la Calcutta, obiceiurile într-o familie indiană, un bungalow în Himalaya. Pompiliu Constantinescu, entuziasmat de lectura romanului, arăta că „nu un exotism exterior de peisaj natural e de găsit în *Maitreyi*, ci un pitoresc moral".

În prezentarea faptelor și personajelor, scriitorul este mai puțin preocupat de elementul exotic exterior, atenția fiind orientată către tensiuni interioare ale unui eros manifestat ca o experiență de cunoaștere metafizică.

4. *a.* **Eroul** romanului este „un experimentator lucid" aflat într-o febrilă căutare a valorilor existențiale. Spirit problematizant, depășind precauțiunile care-l mențineau în expectativă, el trăiește intens o aventură a cunoașterii prin eros. Natura sa dilematică îl împinge permanent spre introspecție, spre căutarea explicațiilor propriilor sale trăiri. El supune unei analize lucide posesiunea, exaltarea, senzualitatea. Elanul juvenil și spontaneitatea dragostei sunt permanent dublate de o judecată lucidă. Allan încearcă să-și explice sieși faptele petrecute și să desprindă sensul întâmplărilor în care a fost prins, printr-o notație cât mai exactă. Ceea ce îl frământă este dorința de descifrare a misterului sentimentului erotic: „Mă ispitea mai mult faptul ei, ceea ce era sigilat și fascinant în viața ei. Dacă mă gândeam adesea la Maitreyi, dacă în jurnalul meu din acel timp se găsesc notate o seamă din cuvintele și întâmplările ei, dacă, mai ales, mă turbura și mă neliniștea, aceasta se datora straniului și neînțelesului din ochii, din răspunsurile, din râsul ei. Este adevărat că spre fata aceasta mă simțeam atras. Nu știu ce farmec și ce chemare aveau până și pașii ei."

Momentele de cumpănă sunt depășite tocmai prin această luciditate externă, care-l ajută să se rupă de o realitate care părea insurmontabilă. El își organizează „dezintoxicarea erotică", evadând din planul concret într-o zonă a trăirilor în plan contemplativ purificator. Salvarea nu este deplină, fiindcă gestul final nu este numai nostalgic, el păstrează și gustul unei experiențe eșuate.

4. *b.* **Maitreyi** este, indiscutabil, cel mai exotic personaj feminin din literatura română. Ea este o prezență șocantă a cărei imagine este sugerată treptat de-a lungul întregului roman. La început, Allan reține mai puțin detaliile fizice, fiind impresionat de o vrajă indefinibilă. Pe erou îl frapează privirea, un gest anume, pentru ca apoi bogăția nuanțelor fizice și morale să se armonizeze într-unul dintre cele mai izbutite portrete feminine, amestec de frumusețe fizică, senzualitate, candoare, spirit de sacrificiu. Comentând romanul, Pompiliu Constantinescu scria privitor la acest memorabil personaj: „Ființă umană și aspirație metafizică, naivitate animală și trecere lunară printre nori diafani, ingenuitate și rafinament, pudicitate și îndrăzneală impetuoasă, pachet de senzații forte și prelungire de vis magic, consumare de simțuri și ecou de adorație mistică – în această armonie de antinomii trăiește, ca într-o transă, nefericita Maitreyi".

5. Romanul are ritmul agitat al unei confesiuni în care scriitorul încearcă să retrăiască scenele pe care le prezintă.

Povestitorul, care se confundă cu eroul, are un ton agitat, fiind continuu preocupat nu de amintirea unor detalii pe care memoria sau jurnalul nu le-au reținut exact, ci încearcă o reîntoarcere în timp în căutarea unui paradis care se îndepărtează tot mai mult de momentul narațiunii. Practic, scriitorul nu evocă

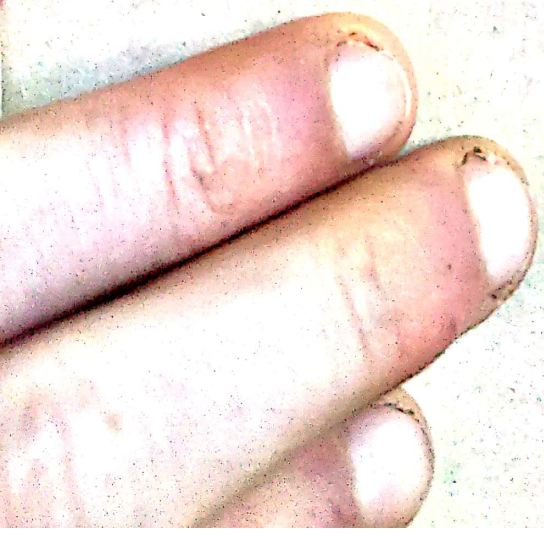
Scanned with OKEN Scanner

aventura unei iubiri trecute, ci invocă o experiență care l-a marcat profund și pe care o retrăiește prin povestire. De aici impresia de autenticitate, de sinceritate, de emoție directă comunicată firesc într-o poveste palpitantă a avatarurilor psihologiei erotice. Vocabularul bogat, nuanțat, nervozitatea tonului, divagațiile culturale, prinse în fluxul unei exprimări firești, densifică senzația de autenticitate, de scriere sub impresia unei trăiri nemijlocite.

II. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. Evidențiați arta scriitorului în realizarea personajului Maitreyi.

2. Alcătuiți o compunere în care să susțineți sau să contraziceți afirmația lui G. Călinescu: „Mircea Eliade a îmbogățit literatura română cu o viziune nouă, scriind întâiul roman exotic în adevăratul înțeles al cuvântului".



Scanned with OKEN Scanner

LA ȚIGĂNCI
(fragmente)

În tramvai căldura era încinsă, năbușitoare. Traversând grăbit, coridorul, își spuse: „Ești un om cu noroc, Gavrilescule!“ Zărise un loc liber, lângă o fereastră deschisă, la celălalt capăt al vagonului. După ce se așeză, își scoase batista și-și șterse îndelung fruntea și obrajii. Apoi înfășură batista pe sub guler, în jurul gâtului, și începu să-și facă vânt cu pălăria de paie. Bătrânul din fața lui îl privise tot timpul concentrat, parcă s-ar fi trudit să-și aducă aminte unde îl mai văzuse. Pe genunchi ținea cu mare grijă o cutie de tablă.

– E teribil de cald! spuse el deodată. Nu s-au mai pomenit așa călduri din 1905!...

Gavrilescu clătină din cap, continuând să-și facă vânt cu pălăria:

– E cald într-adevăr, spuse. Dar când este omul cult, le suportă mai ușor pe toate. Colonelul Lawrence, bunăoară. Știți ceva de colonelul Lawrence?

– Nu.

– Păcat. Nici eu nu știu mare lucru. Dacă s-ar fi urcat în tramvaiul ăsta, l-aș fi întrebat. Îmi place să intru în vorbă cu oameni culți. Tinerii aceștia, domnul meu, erau, desigur, studenți. Studenți eminenți. Așteptam cu ei în stație și i-am ascultat. Vorbeau despre un anume colonel Lawrence și de aventurile lui în Arabia. Și ce memorie! Recitau pe dinafară pagini întregi din cartea colonelului. Era o frază care mi-a plăcut, o frază foarte frumoasă, despre arșița care l-a întâmpinat pe el, pe colonel, undeva în Arabia și care l-a lovit în creștet, l-a lovit ca o sabie... Păcat că nu pot să mi-o aduc aminte cuvânt cu cuvânt. Arșița aceea teribilă a Arabiei l-a lovit ca o sabie. L-a lovit în creștet ca o sabie, amuțindu-l.

Taxatorul îl ascultase zâmbind, apoi îi întinse biletul, Gavrilescu își puse pălăria pe cap și începu să se caute în buzunare.

– Îmi cer iertare, șopti el după câteva clipe, neizbutind să găsească portmoneul. Niciodată nu știu unde-l pun.

– Nu face nimic, spuse taxatorul cu o neașteptată voie bună. Avem timp. Că n-am ajuns încă la țigănci...

Și întorcându-se spre bătrân, îi făcu semn cu ochiul. Bătrânul roși și strânse nervos, cu amândouă mâinile, cutia de tablă. Gavrilescu întinse o bancnotă și taxatorul începu să numere mărunțișul, zâmbind.

– E o rușine! șopti bătrânul câteva clipe în urmă. E nepermis!

– Toată lumea vorbește... spuse Gavrilescu reîncepând să-și facă vânt cu pălăria. E drept, pare o casă frumoasă, și ce grădină!... Ce grădină!... repetă el clătinând din cap cu admirație. Uitați-vă că începe să se zărească, adăugă aplecându-se puțin ca să vadă mai bine.

Câțiva bărbați apropiară ca din întâmplare frunțile de ferestre.

– E o rușine! repetă bătrânul privind sever înaintea lui. Ar trebui interzis.

– Sunt nuci bătrâni, continuă Gavrilescu, de aceea e atâta umbră și răcoare. Am auzit că nucul începe să dea umbră abia după treizeci-patruzeci de ani. O fi adevărat?

Dar bătrânul se prefăcu că nu aude. Gavrilescu se întoarse către unul din vecini care privise îngândurat pe fereastră.

– Sunt nuci bătrâni de cel puțin cincizeci de ani, începu el. De aceea e atâta umbră. Pe o arșiță ca asta e o plăcere. Ferice de el...

– De ele, spuse vecinul fără să-și ridice ochii. Sunt țigănci.

– Așa am auzit și eu, continuă Gavrilescu. Umblu cu tramvaiul ăsta de trei ori pe săptămână. Și vă dau cuvântul meu de onoare nu s-a întâmplat o singură dată să nu aud vorbindu-se de ele, de țigănci. Le cunoaște cineva? Mă întreb: de unde au venit?

Scanned with OKEN Scanner

– Au venit demult, spuse vecinul.

– Sunt aici de douăzeci şi unu de ani, îl întrerupse cineva. Când am venit eu întâi şi întâi în Bucureşti, ţigăncile astea erau tot aici. Dar grădina era mult mai mare. Nu se clădise încă liceul...

– Eu, cum vă spuneam, reîncepu Gavrilescu, trec regulat cu tramvaiul ăsta de trei ori pe săptămână. Pentru păcatele mele, sunt profesor de pian. Zic pentru păcatele mele, adăugă încercând să zâmbească, pentru că n-am fost făcut pentru asta. Eu am o fire de artist...

– Atunci vă cunosc, spuse deodată bătrânul, întorcând capul. Sunteţi domnul Gavrilescu, profesor de pian. Am o nepoţică şi i-aţi dat lecţii acum cinci-şase ani. Mă tot întrebam de unde mi-e cunoscută figura dumneavoastră...

– Da, eu sunt, reluă Gavrilescu. Dau lecţii de pian, umblu mult cu tramvaiul. Primăvara, când nu e prea cald şi adie vântul, e o plăcere. Stai la o fereastră ca asta şi din fuga tramvaiului vezi tot grădini înflorite. Cum vă spuneam, pe linia asta umblu de trei ori pe săptămână. Şi aud mereu vorbindu-se de ţigănci. De multe ori mi-am pus întrebarea: „Gavrilescule, mi-am spus, să presupunem că sunt ţigănci, mă rog, de unde au ele atâţia bani? O casă ca asta, un adevărat palat, cu grădini, cu nuci bătrâni, asta reprezintă milioane."

– E o ruşine! exclamă din nou bătrânul, întorcând capul cu dezgust.

– Şi mi-am mai pus şi o altă întrebare, continuă Gavrilescu. Judecând după cât câştig eu, o sută de lei lecţia, ar trebui zece mii de lecţii să facă un milion. Dar vedeţi că lucrurile nu sunt atât de simple. Să presupunem că aş avea douăzeci de ore pe săptămână, tot mi-ar trebui cinci sute de săptămâni, adică aproape zece ani, şi mi-ar trebui douăzeci de eleve cu douăzeci de piane. Dar problema vacanţelor de vară, când îmi rămân două-trei eleve? Dar vacanţele de Crăciun şi de Paşti? Toate orele astea pierdute sunt pierdute şi pentru milion. Aşa că n-ar fi vorba de cinci sute de săptămâni cu douăzeci de ore şi 20 de eleve cu douăzeci de piane pe săptămână, ci mult mai mult, mult mai mult!

– E adevărat, spuse unul din vecini. În zilele noastre nu se mai învaţă la pian.

– Ah! exclamă deodată Gavrilescu, lovindu-se cu pălăria pe frunte. Simţeam că-mi lipseşte ceva, şi nu-mi dădeam seama ce. Servieta! Am uitat servieta cu partituri. M-am luat de vorbă cu madame Voitinovici, mătuşa Otiliei, şi-am uitat servieta... Ce ghinion!... adăugă scoţându-şi batista de sub guler şi băgând-o în buzunar. Pe arşiţa asta, ia-o Gavrilescule, înapoi cu tramvaiul până în strada Preoteselor... Privi deznădăjduit în jurul lui, parcă ar fi aşteptat să-l oprească cineva. Apoi se ridică brusc: Îmi pare bine de cunoştinţă spuse, scoţându-şi pălăria şi înclinându-se uşor de mijloc.

Apoi ieşi repede pe platformă, chiar în clipa când se oprea tramvaiul. Coborând, Gavrilescu regăsi arşiţa şi mirosul de asfalt topit. Traversă cu greutate strada ca să aştepte tramvaiul spre direcţia opusă. „Gavrilescule, şopti, atenţie! că parcă-parcă ai începe să îmbătrâneşti. Te ramoleşti, îţi pierzi memoria. Repet: atenţie! Că n-ai dreptul. La patruzeci şi nouă de ani bărbatul este în floarea vârstei". Dar se simţea obosit, istovit şi se lăsă să cadă pe bancă, în plin soare. Îşi scoase batista şi începu să se şteargă pe faţă. „Asta parcă îmi aduce aminte de ceva, îşi spuse ca să-şi dea curaj. Un mic efort, Gavrilescule, un mic efort de memorie. Undeva pe o bancă fără un ban în buzunar. Nu era aşa de cald, dar era tot vară". Privi în jurul lui strada pustie, casele cu obloanele trase, cu storurile lăsate parcă ar fi fost părăsite. „Pleacă lumea la băi, îşi spuse, mâine-poimâine pleacă şi Otilia". Şi atunci, îşi aminti, era la Charlottenburg; se afla tot ca acum pe o bancă în soare dar atunci era nemâncat, fără un ban în buzunar. „Când eşti tânăr şi eşti artist le suporţi pe toate mai uşor" îşi spuse. Se ridică şi făcu câţiva paşi în stradă, să vadă dacă se zăreşte tramvaiul. Umblând parcă arşiţa îşi pierdea din văpaie. Se întoarse şi lipindu-se de zidul unei case îşi scoase pălăria şi începu să-şi facă vânt.

La vreo sută de metri în susul străzii era parcă o oază de umbră. Dintr-o grădină se revărsau înalte, deasupra trotuarului, ramuri stufoase, compacte, de tei. Gavrilescu le privea fascinat, şovăind. Întoarse încă o dată capul în direcţia tramvaiului, apoi porni hotărât, cu paşi mari, ţinându-se pe lângă ziduri. Când ajunse, umbra i se păru mai puţin deasă. Dar se simţea totuşi răcoarea grădinii, şi Gavrilescu începu să respire adânc, dându-şi puţin capul pe spate. „Ce trebuie să fi fost acum o lună de zile, cu teii în floare", îşi spuse visător. Se apropie de poarta cu grilaj şi cercetă grădina. Pietrişul fusese udat de curând şi se vedeau rondurile cu flori, iar în fund un bazin

Scanned with OKEN Scanner

înconjurat cu pitici. Auzi în acea clipă tramvaiul trecând cu un uruit uscat pe lângă el și întoarse capul. „Prea târziu! exclamă, zâmbind. *Zu-spät!*" adăugă și, înălțând brațul, îi făcu semn cu pălăria multă vreme, ca în Gara de Nord, când, pe timpuri, Elsa pleca să petreacă o lună la familia ei, într-un sat de lângă München.

Apoi, cuminte, fără grabă, începu să înainteze. Ajuns la stația următoare, își scoase haina și se pregăti să aștepte, când îl lovi deodată mirosul amărui al frunzelor de nuc strivite între degete. Întoarse capul și privi în jurul lui. Era singur. Cât putea vedea cu ochii, trotuarul era pustiu. Nu îndrăznea să privească cerul, dar simțea deasupra capului aceeași lumină albă, incandescentă, orbitoare, și simțea văpaia fierbinte a străzii lovindu-l peste gură, peste obraji. Porni atunci la drum, resemnat, cu haina sub braț, cu pălăria trasă apăsat pe frunte. Când zări de departe umbra deasă a nucilor, simți cum începe să i se bată inima și grăbi ușor pasul. Aproape ajunsese, când auzi tramvaiul gemând metalic în urma lui. Se opri și-l salută lung cu pălăria. „Prea târziu! exclamă. Prea târziu..."

La umbra nucilor îl întâmpină o neașteptată, nefirească răcoare, și Gavrilescu rămase o clipă derutat, zâmbind. Parcă s-ar fi aflat dintr-o dată într-o pădure, la munte. Începu să privească uluit, aproape cu respect, arborii înalți, zidul de piatră acoperit cu iederă și, pe nesimțite, îl cuprinse o infinită tristețe. Atâția ani trecuse cu tramvaiul prin fața acestei grădini, fără să aibă o singură dată curiozitatea să se coboare și s-o privească îndeaproape. Înainta încet, cu capul lăsat ușor pe spate, privind crestetele înalte ale arborilor. Și deodată se trezi în fața porții, și acolo, parcă ascunsă de mult, pândindu-l, îi ieși în față o fată tânără, frumoasă și foarte oacheșă, cu salbă și cercei mari de aur.

Apucându-l de braț, îl întrebă în șoaptă:

– Poftiți la țigănci?

Îi zâmbi cu toată gura, și cu ochii, și văzându-l că șovăie, îl trase ușor de braț în curte. Gavrilescu o urmă fascinat: dar după câțiva pași se opri, parcă ar fi vrut să spună ceva.

– Nu vreți la țigănci? îl întrebă din nou fata coborând și mai mult glasul.

Îl privi scurt, adânc, în ochi, apoi îi luă mâna și-l conduse repede către o căsuță veche, pe care anevoie ar fi putut-o bănui acolo, ascunsă între tufe mari de liliac și boz. Deschise ușa și-l împinse ușor înainte. Gavrilescu pătrunse într-o penumbră curioasă, parcă ferestrele ar fi avut geamuri albastre și verzi. Auzi, depărtat, apropiindu-se tramvaiul și uruitul metalic i se păru atât de insuportabil, încât își duse mâna la frunte. Când zgomotul se pierdu, descoperi lângă el, așezată la o masă cu picioarele scurte, cu o ceașcă de cafea înainte, o bătrână care-l privea curios, așteptând parcă să se trezească.

– Ce-ți dorește inima pe ziua de azi? îl întrebă ea. O țigancă, o grecoaică, o nemțoaică...

– Nu, o întrerupse Gavrilescu ridicând brațul. Nu nemțoaică.

– Atunci, o țigancă, o grecoaică, o ovreică, reluă bătrâna. Trei sute de lei, adăugă.

Gavrilescu zâmbi cu gravitate.

– Trei lecții de pian! exclamă el începând să se caute în buzunare. Fără să mai socotim tramvaiul dus și întors.

Bătrâna sorbi din cafea și rămase pe gânduri.

– Ești muzicant? îl întrebă ea deodată. Atunci are să-ți placă.

– Sunt artist, spuse Gavrilescu scoțând pe rând mai multe batiste umede dintr-un buzunar al pantalonilor și trecându-le metodic, una câte una, în celălalt buzunar. Pentru păcatele mele am ajuns profesor de pian, dar idealul meu a fost, de totdeauna, arta pură. Trăiesc pentru suflet... Vă cer iertare, adăugă stânjenit, așezându-și pălăria pe măsuță și începând să depună în ea obiectele pe care le scotea din buzunare. Niciodată nu găsesc portmoneul când trebuie...

– Nu e grabă, spuse bătrâna. Avem timp. Nu e nici trei...

– Vă cer iertare dacă vă contrazic, o întrerupse Gavrilescu, dar cred că vă înșelați. Trebuie să fie aproape patru. La trei am terminat eu lecția cu Otilia.

– Atunci să știi că iar a stat ceasul, șopti bătrâna căzând din nou pe gânduri.

– Ah, în sfârșit! exclamă Gavrilescu, arătându-i triumfător portmoneul. Era unde trebuia să fie...

Scanned with OKEN Scanner

înconjurat cu pitici. Auzi în acea clipă tramvaiul trecând cu un uruit uscat pe lângă el și întoarse capul. „Prea târziu! exclamă, zâmbind. *Zu-spät!*" adăugă și, înălțând brațul, îi făcu semn cu pălăria multă vreme, ca în Gara de Nord, când, pe timpuri, Elsa pleca să petreacă o lună la familia ei, într-un sat de lângă München.

Apoi, cuminte, fără grabă, începu să înainteze. Ajuns la stația următoare, își scoase haina și se pregăti să aștepte, când îl lovi deodată mirosul amărui al frunzelor de nuc strivite între degete. Întoarse capul și privi în jurul lui. Era singur. Cât putea vedea cu ochii, trotuarul era pustiu. Nu îndrăznea să privească cerul, dar simțea deasupra capului aceeași lumină albă, incandescentă, orbitoare, și simțea văpaia fierbinte a străzii lovindu-l peste gură, peste obraji. Porni atunci la drum, resemnat, cu haina sub braț, cu pălăria trasă apăsat pe frunte. Când zări de departe umbra deasă a nucilor, simți cum începe să i se bată inima și grăbi ușor pasul. Aproape ajunsese, când auzi tramvaiul gemând metalic în urma lui. Se opri și-l salută lung cu pălăria. „Prea târziu! exclamă. Prea târziu..."

La umbra nucilor îl întâmpină o neașteptată, nefirească răcoare, și Gavrilescu rămase o clipă derutat, zâmbind. Parcă s-ar fi aflat dintr-o dată într-o pădure, la munte. Începu să privească uluit, aproape cu respect, arborii înalți, zidul de piatră acoperit cu iederă și, pe nesimțite, îl cuprinse o infinită tristețe. Atâția ani trecuse cu tramvaiul prin fața acestei grădini, fără să aibă o singură dată curiozitatea să se coboare și s-o privească îndeaproape. Înainta încet, cu capul lăsat ușor pe spate, privind crestetele înalte ale arborilor. Și deodată se trezi în fața porții, și acolo, parcă ascunsă de mult, pândindu-l, îi ieși în față o fată tânără, frumoasă și foarte oacheșă, cu salbă și cercei mari de aur.

Apucându-l de braț, îl întrebă în șoaptă:

– Poftiți la țigănci?

Îi zâmbi cu toată gura, și cu ochii, și văzându-l că șovăie, îl trase ușor de braț în curte. Gavrilescu o urmă fascinat: dar după câțiva pași se opri, parcă ar fi vrut să spună ceva.

– Nu vreți la țigănci? îl întrebă din nou fata coborând și mai mult glasul.

Îl privi scurt, adânc, în ochi, apoi îi luă mâna și-l conduse repede către o căsuță veche, pe care anevoie ar fi putut-o bănui acolo, ascunsă între tufe mari de liliac și boz. Deschise ușa și-l împinse ușor înainte. Gavrilescu pătrunse într-o penumbră curioasă, parcă ferestrele ar fi avut geamuri albastre și verzi. Auzi, depărtat, apropiindu-se tramvaiul și uruitul metalic i se păru atât de insuportabil, încât își duse mâna la frunte. Când zgomotul se pierdu, descoperi lângă el, așezată la o masă cu picioarele scurte, cu o ceașcă de cafea înainte, o bătrână care-l privea curios, așteptând parcă să se trezească.

– Ce-ți dorește inima pe ziua de azi? îl întrebă ea. O țigancă, o grecoaică, o nemțoaică...

– Nu, o întrerupse Gavrilescu ridicând brațul. Nu nemțoaică.

– Atunci, o țigancă, o grecoaică, o ovreică, reluă bătrâna. Trei sute de lei, adăugă.

Gavrilescu zâmbi cu gravitate.

– Trei lecții de pian! exclamă el începând să se caute în buzunare. Fără să mai socotim tramvaiul dus și întors.

Bătrâna sorbi din cafea și rămase pe gânduri.

– Ești muzicant? îl întrebă ea deodată. Atunci are să-ți placă.

– Sunt artist, spuse Gavrilescu scoțând pe rând mai multe batiste umede dintr-un buzunar al pantalonilor și trecându-le metodic, una câte una, în celălalt buzunar. Pentru păcatele mele am ajuns profesor de pian, dar idealul meu a fost, de totdeauna, arta pură. Trăiesc pentru suflet... Vă cer iertare, adăugă stânjenit, așezându-și pălăria pe măsuță și începând să depună în ea obiectele pe care le scotea din buzunare. Niciodată nu găsesc portmoneul când trebuie...

– Nu e grabă, spuse bătrâna. Avem timp. Nu e nici trei...

– Vă cer iertare dacă vă contrazic, o întrerupse Gavrilescu, dar cred că vă înșelați. Trebuie să fie aproape patru. La trei am terminat eu lecția cu Otilia.

– Atunci să știi că iar a stat ceasul, șopti bătrâna căzând din nou pe gânduri.

– Ah, în sfârșit! exclamă Gavrilescu, arătându-i triumfător portmoneul. Era unde trebuia să fie...

Scanned with OKEN Scanner

Numără bancnotele şi i le întinse.

– Să-l duci la bordei, spuse bătrâna ridicând privirile.

Gavrilescu se simţi apucat de mână şi întorcând speriat capul, regăsi lângă el fata care-l ispitise în poartă. O urmă intimidat, purtând sub braţ pălăria încărcată de obiecte.

– Să le ţii bine minte, îi spuse fata. Să nu le încurci: o ţigancă, o grecoaică, o ovreică...

Traversară grădina, trecând prin faţa clădirii înalte cu coperişul de olane roşii, pe care o zărise Gavrilescu din stradă.

Se opri şi, privindu-l o clipă, adânc, în ochi, izbucni într-un râs scurt, tăcut. Gavrilescu tocmai începuse să-şi transporte diferitele obiecte din pălărie în buzunare.

– Ah! făcu el. Eu sunt artist. Dacă ar fi fost după mine, eu aş fi rămas aici, în boschetele astea, şi arătă cu pălăria spre copaci. Îmi place natura. Şi pe o arşiţă ca asta, să poţi respira aer curat, în răcoarea asta, ca la munte... Dar unde mergem? întrebă văzând că fata se apropie de gardul de lemn şi deschide portiţa.

– La bordei... Aşa a spus baba...

Îl apucă din nou de braţ şi-l trase după ea. Intrară într-o grădină neîngrijită, cu trandafiri şi crini pierduţi printre bălării şi tufe de măceş. Căldura începea să se simtă din nou, şi Gavrilescu şovăi, dezamăgit.

– Îmi făcusem iluzii, spuse. Venisem pentru răcoare, pentru natură...

– Aşteaptă până oi intra în bordei, îl întrerupse fata, arătându-i cu braţul o căsuţă veche, părând pe jumătate părăginită, care se deslușea în fundul grădinii.

Gavrilescu îşi puse pălăria pe cap şi o urmă posomorât. Dar când ajunse în tindă, simţi că inima începe să-i bată din ce în ce mai puternic şi se opri.

– Sunt emoţionat, spuse, nu-mi dau seama de ce...

– Să nu bei prea multă cafea, şopti fata deschizând uşa şi împingându-l înăuntru.

Era o încăpere ale cărei margini nu le putea vedea, căci perdelele erau trase şi în semiîntuneric paravanele se confundau cu pereţii. Începu să înainteze, călcând pe covoare din ce în ce mai groase şi mai moi, ca şi cum ar fi călcat pe saltele, şi cu fiecare pas bătaia inimii i se accelera, până ce îi fu frică să mai înainteze şi se opri. În acea clipă, se simţi deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr, şi toată lumea ar fi fost a lui, şi Hildegard ar fi fost de asemenea a lui.

– Hildegard! exclamă el adresându-se fetei. Nu m-am mai gândit la ea de douăzeci de ani. A fost marea mea dragoste. A fost femeia vieţii mele!...

Dar, întorcând capul, îşi dădu seama că fata plecase. Simţi atunci în nări un parfum sfios şi exotic, şi odată auzi bătând din palme şi odaia începu să se lumineze într-un chip misterios, ca şi cum perdelele ar fi fost trase încet, foarte încet, una după alta, lăsând să pătrundă treptat lumina după-amiezii de vară. Dar Gavrilescu avu timp să observe că nici o perdea nu se mişcase înainte de a da cu ochii de trei fete tinere care se aflau la câţiva metri în faţa lui, bătând uşor din palme şi râzând.

– Aşa ne-ai ales, spuse una din ele. O ţigancă, o grecoaică, o ovreică...

– Dar să vedem dacă ai să ne ghiceşti, spuse a doua.

– Să vedem dacă ai să ştii care-i ţiganca, adăugă a treia.

Gavrilescu lăsase să-i cadă pălăria de paie şi le privea fix, împietrit, ca şi cum nu le-ar fi văzut, ca şi cum ar fi privit altceva, dincolo de ele, dincolo de paravane.

– Mi-e sete! şopti el deodată şi-şi duse mâna la gât.

– Ţi-a trimis baba cafea, spuse una din fete.

Dispăru după un paravan şi se întoarse cu o tavă rotundă de lemn, pe care se aflau o ceaşcă cu cafea şi un ibric. Gavrilescu apucă ceaşca şi o dădu peste cap, apoi i-o întinse zâmbind.

– Mi-e teribil de sete, şopti.

– Asta o să fie fierbinte, că e din ibric, spuse fata umplându-i ceaşca. S-o bei încet...

Gavrilescu încercă să soarbă, dar cafeaua era atât de fierbinte, încât îşi fripse buzele, şi atunci aşeză descurajat ceaşca pe tavă.

– Mi-e sete! repetă el. Dacă aş putea să beau puţină apă.

Celelalte două fete dispărură după paravan şi se întoarseră repede cu două tăvi pline.

Scanned with OKEN Scanner

– Ţi-a trimis baba dulceaţă, spuse una din ele.

– Dulceaţă de trandafiri şi şerbet, adăugă cealaltă.

Dar Gavrilescu zări cana plină cu apă şi, deşi văzuse alături paharul gros de sticlă verde, brumată, apucă cu amândouă mâinile cana şi o duse la gură. Bău îndelung, gâlgâind, dându-şi capul pe spate. Apoi oftă, aşeză cana pe tavă şi scoase din buzunar una din batiste.

– Domnişoarelor, strigă el începând să se şteargă pe frunte, tare mi-a fost sete! Auzisem de unul, colonelul Lawrence...

Fetele se priviră între ele cu înţeles, apoi izbucniră toate în râs. Râdeau de astă dată din toată inima şi din ce în ce mai tare. La început Gavrilescu le privi mirat, apoi faţa i se lumină de un mare zâmbet, şi în cele din urmă începu şi el să râdă. Se şterse îndelung cu batista.

– Dacă-mi daţi voie să pun şi eu o întrebare, vorbi el târziu: aş fi curios să ştiu ce v-a apucat.

– Râdeam că ne-ai spus domnişoare, vorbi una din ele. Şi aici suntem la ţigănci...

– Nu e adevărat! o întrerupse alta. Nu te lua după ea, că vrea să te păcălească. Râdeam că te-ai încurcat şi-ai băut din cană în loc să bei din pahar. Dacă ai fi băut din pahar...

– N-o asculta! o întrerupse a treia. Vrea să te păcălească. Să-ţi spun eu care e adevărul; râdem că ţi-a fost frică.

– Nu e adevărat! Nu e adevărat! izbucniră celelalte două. Vrea să te încerce, să vadă dacă ţi-a fost frică...

– I-a fost frică! I-a fost frică! repetă a treia.

Gavrilescu făcu un pas înainte şi înălţă solemn braţul:

– Domnişoarelor! strigă el jignit. Văd că nu ştiţi cu cine aveţi de-a face. Eu nu sunt un oarecine. Eu sunt Gavrilescu, artist. Şi înainte de a fi ajuns, pentru păcatele mele, un biet profesor de pian, eu am trăit un vis de poet. Domnişoarelor, exclamă patetic, după o pauză, la douăzeci de ani eu am cunoscut, m-am îndrăgostit şi am iubit pe Hildegard!

Una din fete îi apropie un fotoliu şi Gavrilescu se aşeză suspinând adânc.

– Ah! începu el după o lungă tăcere. De ce mi-aţi adus aminte de tragedia vieţii mele? Pentru că, aţi înţeles, Hildegard n-a devenit niciodată soţia mea. S-a întâmplat ceva, s-a întâmplat ceva teribil...

Fata îi întinse ceaşca cu cafea şi Gavrilescu începu să soarbă gânditor.

– S-a întâmplat ceva teribil, reluă el târziu. Dar ce? Ce s-a putut întâmpla? E curios că nu-mi aduc aminte. E adevărat, nu m-am mai gândit la Hildegard de foarte mulţi ani. Mă învăţasem cu ideea. Îmi spuneam: „Gavrilescu, ce-a fost, a fost!“ Aşa sunt artiştii, fără noroc. Şi deodată, adineauri, intrând aici la voi, mi-am adus aminte că am iubit-o pe Hildegard!...

Fetele se priviră între ele şi începură să bată din palme.

– Tot eu am avut dreptate, spuse a treia fată. I-a fost frică.

– Da, încuviinţară celelalte. Ai avut dreptate: i-a fost frică...

Gavrilescu ridică ochii şi le privi lung, melancolic.

– Nu înţeleg ce vreţi să spuneţi...

– Ţi-e frică, rosti provocator una din fete, făcând un pas spre el. Ţi-a fost frică de cum ai intrat...

– De aceea ţi-a fost atât de sete, vorbi a doua.

– Şi de atunci, schimbi mereu vorba, adăugă cealaltă. Tu ne-ai ales, dar ţi-e frică să ne ghiceşti.

– Tot nu înţeleg, încercă Gavrilescu să se apere.

– Trebuia să ne ghiceşti de la început, continuă a treia fată. Să ghiceşti care-i ţiganca, care-i grecoaica, care-i ovreica...

– Încearcă acum, dacă zici că nu ţi-e frică, reluă cea dintâi. Ghiceşte. Care-i ţiganca?

– Care-i ţiganca? Care-i ţiganca? auzi Gavrilescu, ca un ecou, vocile celorlalte.

Zâmbi şi le măsură din nou cu privirile.

– Asta-mi place începu el, simţindu-se deodată bine dispus. Vasăzică, dacă aţi aflat că sunt artist, voi credeţi că trăiesc în nori, că habar n-am cum arată o ţigancă...

– Nu schimba iar vorba, îl întrerupse una din fete. Ghiceşte-ne!

– Vasăzică, reluă Gavrilescu cu încăpăţânare, voi credeţi că n-am nici atâta imaginaţie, încât să ghicesc cum arată o ţigancă, mai ales când e tânără, frumoasă şi goală...

Scanned with OKEN Scanner

Căci, firește, le ghicise de cum dăduse cu ochii de ele. Cea care făcuse un pas spre el, pe de-a-ntregul goală, foarte neagră, cu părul și ochii negri, era fără îndoială țiganca. A doua, și ea goală, dar acoperită cu un voal verde pal, avea un trup nefiresc de alb, strălucitor ca sideful, iar în picioare purta papuci aurii. Asta nu putea fi decât grecoaica. A treia, fără îndoială, era ovreica: avea o fustă lungă de catifea vișinie, care-i strângea trupul la mijloc, lăsându-i pieptul și umerii goi, iar părul bogat, roșu-aprins, era adunat și împletit savant în creștetul capului.

– Ghicește-ne! Care-i țiganca? Care-i țiganca? strigară toate trei.

Gavrilescu se ridică din fotoliu și, întinzând brațul spre fata goală și tuciurie din fața lui, rosti solemn:

– Pentru că sunt artist, primesc să fiu pus la încercare, chiar la această încercare copilărească, și răspund: Tu ești țiganca!

În clipa următoare, se simți prins de mâini, și fetele începură să-l învârtească în cerc, strigând și șuierând, și parcă vocile veneau de foarte departe.

– N-ai ghicit! N-ai ghicit! auzi el ca prin vis.

Încercă să se oprească, să se smulgă din mâinile acelea care-l învârteau în iureș, ca într-o horă de iele, dar îi fu peste putință să se desprindă. Simțea în nări dogoarea trupurilor tinere și parfumul acela exotic, depărtat, și auzea în el, dar și în afara lui, pe covor, picioarele fetelor dănțuind. Simțea de asemenea că hora îl poartă ușor, printre fotolii și paravane, către fundul încăperii, dar după câtva timp renunță să se mai împotrivească și nu-și mai dădu seama de nimic.

– Trezindu-se, dădu cu ochii de fata oacheșă și goală îngenunchiată pe covor, în fața divanului, și se ridică în capul oaselor.

– Am dormit mult? o întrebă.

– Nici n-ai apucat să dormi, îl liniști fata. Doar ce-ai ațipit.

– Dar ce Dumnezeu mi-ați făcut? întrebă el ducându-și mâna la frunte. Mă simt cam ametit.

Privi cu mirare în jurul lui. Parcă nu mai era aceeași încăpere, și totuși recunoștea, așezate asimetric printre fotolii, divane sau oglinzi, paravanele care-l impresionaseră de cum intrase. Nu-și putea da socoteala cum erau alcătuite. Unele foarte înalte aproape atingând tavanul, s-ar fi confundat cu pereții dacă, pe alocuri, nu s-ar fi întins, prin unghiuri ascuțite, până la mijlocul odăii. Altele, misterios luminate, păreau a fi ferestre, pe jumătate acoperite cu perdele, deschizându-se spre coridoare interioare. Alte paravane, multicolor și curios pictate, sau acoperite cu șaluri și broderii care cădeau în falduri pe covoare, confundându-se cu ele alcătuiau, s-ar fi spus prin felul lor cum erau așezate, alcovuri de diferite forme și mărimi. Dar i-a fost de ajuns să-și oprească doar câteva clipe privirile asupra unui asemenea alcov ca să înțeleagă că era o iluzie, că de fapt ceea ce vedea el erau două sau trei paravane separate care-și împreunau imaginile într-o mare oglindă cu ape verzi-aurii. În clipa când își dădu seama de iluzie, Gavrilescu simți că odaia începe să se învârtească în jurul lui și-și duse din nou mâna la frunte.

– Ce Dumnezeu mi-ați făcut? repetă el.

– Nu m-ai ghicit, șopti fata cu zâmbet întristat. Și totuși ți-am făcut semn cu ochiul că nu eu sunt țiganca. Eu sunt grecoaica.

– Grecia! exclamă Gavrilescu, ridicându-se brusc în picioare. Grecia eternă!

Parcă oboseala i-ar fi pierit ca prin farmec. Își auzea bătăile inimii accelerându-i-se, o nemaipomenită beatitudine i se risipi ca un fior cald în tot trupul.

– Când eram în dragoste cu Hildegard, continuă exaltat, nu visam decât la asta, să facem împreună o călătorie în Grecia.

– Ai fost un prost, îl întrerupse fata. Nu trebuia să visezi, trebuia s-o iubești...

– Aveam douăzeci de ani și ea nu împlinise încă optsprezece. Era frumoasă. Eram amândoi frumoși, adăugă.

În acea clipă își dădu seama că era îmbrăcat într-un costum ciudat: avea pantaloni largi, asemenea șalvarilor, și o tunică scurtă de mătase galben-aurie. Se privi mirat în oglindă, parcă i-ar fi fost greu să se recunoască.

– Visasem să mergem în Grecia, reluă el târziu cu un glas mai potolit. Nu, era mai mult decât un vis, era ceva care începuse să fie real, căci hotărâsem să plecăm în Grecia foarte curând după

Scanned with OKEN Scanner

nuntă. Şi atunci s-a întâmplat ceva. Dar ce Dumnezeu s-a întâmplat? Se întrebă după o pauză, ducându-şi mâinile la tâmple. Era tot aşa, o zi caldă ca asta, o zi teribilă de vară. Am văzut o bancă şi m-am îndreptat spre ea, şi atunci am simţit arşiţa, lovindu-mă în creştet, lovindu-mă ca o sabie în creştetul capului... Nu, asta e povestea colonelului Lawrence, asta am aflat-o azi de la studenţi, aşteptând tramvaiul. Ah! dacă aş avea un pian, exclamă el deznădăjduit.

Fata se înălţă sprintenă de pe covor şi, apucându-l de mână, îi şopti:

– Haide cu mine!...

Îl trase repede după ea printre paravane şi oglinzi şi, după câtva timp, grăbi într-atât pasul, încât Gavrilescu simţi curând că aleargă şi vru să se oprească o clipă, să-şi tragă răsuflarea, dar fata nu-l lăsă.

– E târziu, şopti ea din fugă, şi iarăşi i se păru că vocea e ca un şuierat care îl ajunge de foarte departe.

De data asta nu ameţi, deşi trebui să ocolească, în fugă, nenumărate divane şi perne moi şi cufere, şi lădiţe acoperite cu covoare, şi oglinzi mari şi mărunte, tăiate uneori în forme ciudate, care apăreau din senin în faţa lor, parcă atunci ar fi fost aşezate pe covor. Pe neaşteptate, ieşind dintr-un fel de coridor alcătuit din două rânduri de paravane, pătrunseră într-o încăpere largă şi însorită. Acolo, rezemate de pian, îl aşteptau celelalte două fete.

– Ce-aţi întârziat atât? îi întrebă cea cu părul roşu. S-a răcit cafeaua.

Gavrilescu îşi trase răsuflarea şi, făcând un pas spre ea, ridică amândouă braţele în sus, ca şi cum ar fi vrut să se apere:

– Ah! nu, spuse, eu nu mai beau! Am băut destulă cafea. Eu, domnişoarelor, deşi fire de artist, duc o viaţă regulată. Nu-mi place să-mi pierd timpul prin cafenele.

Dar ca şi cum nu l-ar fi auzit, fata se întoarse spre grecoaică:

– De ce-aţi întârziat atât? întrebă ea din nou.

– Şi-a adus aminte de Hildegard.

– Nu trebuia să-l laşi, vorbi a treia fată.

– Pardon, daţi-mi voie, interveni Gavrilescu apropiindu-se de pian. Aceasta e o chestiune strict personală. Nu mă poate nimeni împiedica. A fost tragedia vieţii mele.

– Acum iar o să întârzie, spuse fata cu părul roşu. S-a încurcat din nou.

– Daţi-mi voie! izbucni Gavrilescu. Nu m-am încurcat deloc. A fost tragedia vieţii mele. Mi-am adus aminte de ea cum am intrat aici. Ascultaţi! exclamă apropiindu-se de pian. O să vă cânt ceva şi o să înţelegeţi.

– Nu trebuia să-l laşi, auzi el pe cele două fete şoptind. Acum n-o să ne mai ghicească niciodată...

Gavrilescu rămase câteva clipe concentrat, apoi îşi plecă umerii deasupra clapelor şi-şi pregăti mâinile ca şi cum ar fi fost gata să atace cu brio.

– Mi-am adus aminte! exclamă el deodată. Ştiu ce s-a întâmplat.

Se ridică nervos de pe scaun şi începu să se plimbe cu privirile plecate în covor.

– Acum ştiu, repetă el de mai multe ori, în şoaptă. Era tot aşa ca acum, într-o vară. Hildegard plecase cu familia ei la Königsberg. Era teribil de cald. Locuiam în Charlottenburg şi ieşisem să mă plimb pe sub arbori. Erau arbori înalţi, bătrâni, cu umbră deasă. Şi era pustiu. Era prea cald. Nu îndrăznea nimeni să iasă din casă. Şi acolo, sub arbori am zărit o fată tânără, care plângea cu hohote, plângea cu obrazul ascuns în mâini. Şi m-a mirat mult căci îşi scosese pantofii şi-şi rezema picioarele pe o mică valiză, aşezată înaintea ei, pe pietriş... „Gavrilescule, mi-am spus, iată o fiinţă nefericită." De unde să bănuiesc eu... Se opri din mers şi se întoarse brusc către fete: Domnişoarelor, exclamă patetic, eram tânăr, eram frumos şi aveam un suflet de artist! O fată abandonată îmi rupea inima. Am stat cu ea de vorbă, am încercat s-o consolez. Aşa a început tragedia vieţii mele.

– Şi acum ce-i de făcut? întrebă fata cu părul roşu, adresându-se celorlalte.

– Să mai aşteptăm, să vedem ce ne spune baba, vorbi grecoaica.

– Dacă mai aşteptăm, n-are să ne ghicească niciodată, spuse a treia fată.

– Da, tragedia vieţii mele... continuă Gavrilescu. O chema Elsa... Dar m-am resemnat. Mi-am spus: „Gavrilescule, aşa a fost să fie. Ceasul rău! Aşa sunt artiştii, fără noroc"...

Scanned with OKEN Scanner

– Vedeți? vorbi din nou fata cu părul roșu. Acum iar se încurcă, și n-o să mai știe cum să iasă.

– Ah, destinul! exclamă Gavrilescu, ridicând amândouă brațele în aer și întorcându-se spre grecoaică.

Fata îl privea zâmbind, cu brațele împreunate la spate.

– Grecia eternă! exclamă el. N-am mai apucat să te văd.

– Lasă asta! Lasă asta! strigară celelalte două fete apropiindu-se de el. Adu-ți aminte cum ne-ai ales!...

– O țigancă, o grecoaică, o ovreică, spuse grecoaica privindu-l cu înțeles, adânc, în ochi. Așa ai vrut, așa ne-ai ales...

– Ghicește-ne, strigă fata cu părul roșu, și ai să vezi cât are să fie de frumos!

– Care-i țiganca? Care-i țiganca? întrebară toate trei deodată, înconjurându-l.

Gavrilescu se retrase repede și se rezemă de pian.

– Vasăzică, începu el după o pauză, așa-i povestea aici pe la voi. Artist sau muritor de rând, voi o țineți una și bună: să vă ghicesc țiganca. Și de ce mă rog? Cine a dat ordin?

– Ăsta-i jocul nostru, aici la țigănci, spuse grecoaica, încearcă și ghicește. N-are să-ți pară rău.

– Dar mie nu mi-e capul la joc, continuă Gavrilescu cu fervoare. Eu mi-am adus aminte de tragedia vieții mele. Căci, vedeți, acum înțeleg foarte bine: dacă în seara aceea, la Charlottenburg, n-aș fi intrat cu Elsa într-o berărie... Sau, chiar dacă aș fi intrat, dar dacă aș fi avut bani cu mine și aș fi putut plăti eu consumația, viața mea ar fi fost alta. Dar s-a întâmplat că n-aveam bani și a plătit Elsa. Și a doua zi am umblat peste tot, să caut câteva mărci să-mi plătesc datoria. Dar n-am găsit. Toți prietenii, toate cunoștințele erau plecate în vacanță. Era vară, era teribil de cald...

– Iar îi e frică, șopti fata cu părul roșu, plecându-și privirile în covor.

– Ascultați, că nu v-am spus tot! strigă patetic Gavrilescu. Trei zile n-am găsit bani, și mă duceam în fiecare seară s-o văd pe Elsa, la gazda ei: să mă scuz că nu găseam bani. Și pe urmă mergeam amândoi la berărie. Dacă măcar m-aș fi ținut tare și n-aș fi primit să merg cu ea la berărie! Dar, ce vreți? Mi-era foame. Eram tânăr, eram frumos, Hildegard era plecată la băi, și mi-era foame. Vă spun drept, erau zile când mă culcam nemâncat. Viață de artist...

– Și acum ce-i de făcut? îl întrebară fetele. Căci trece timpul, trece timpul.

– Acum? exclamă Gavrilescu ridicând din nou brațele. Acum e bine și cald, și-mi place la voi, că sunteți tinere și frumoase, și stați aici, în fața mea, gata să mă serviți cu dulceață și cafea. Dar nu mai mi-e sete. Acum mă simt bine, mă simt perfect. Și-mi spun: „Gavrilescule, fetele astea așteaptă ceva de la tine. Fă-le plăcerea. Dacă vor să le ghicești, ghicește-le. Dar, atenție! Atenție, Gavrilescule, că dacă iar greșești, te prind în hora lor și nu te mai deștepți până la ziuă"...

Ocoli zâmbind pianul în așa fel încât să-l aibă pavăză între el și fete.

– Vasăzică, voi vreți să vă spun care-i țiganca. Ei bine, am să vă spun...

Fetele se aliniară emoționate, fără să scoată un cuvânt, privindu-l în ochi.

– Am să vă spun, reluă el după o pauză.

Apoi întinse brusc, melodramatic brațul către fata acoperită cu voalul verde pal și așteptă. Fetele împietriră, ca și cum nu le-ar fi venit să creadă.

– Ce are? întrebă târziu cea cu părul roșu. De ce nu poate să ghicească?

– I s-a întâmplat ceva, spuse grecoaica. Și-a adus aminte de ceva și s-a pierdut, s-a rătăcit în trecut.

Fata pe care el o socotise țigancă înaintă câțiva pași, luă tava cu cafele și, trecând prin fața pianului, șopti, zâmbind întristată:

– Eu sunt ovreica...

Apoi dispăru tăcută după un paravan.

– Ah! exclamă Gavrilescu lovindu-se cu palma pe frunte. Ar fi trebuit să înțeleg. Avea ceva în ochi care venea de foarte departe. Și avea un voal prin care se întrezărea tot, dar exista totuși un voal. Era ca în *Vechiul Testament*...

Brusc, fata cu părul roșu izbucni în râs.

– Nu ne-a ghicit boierul! strigă. N-a ghicit care-i țiganca...

Își trecu mâna prin păr și, scuturându-se de câteva ori, pletele îi căzură roșii, aprinse pe umeri. Începu să dănțuiască învârtindu-se încet, în cerc, bătând din palme și cântând.

Scanned with OKEN Scanner

– Spune, grecoaico, cum ar fi fost? strigă ea scuturându-şi pletele.

– Dacă ai fi ghicit-o, ar fi fost foarte frumos, şopti grecoaica. Ţi-am fi cântat şi ţi-am fi dănţuit şi te-am fi plimbat prin toate odăile. Ar fi fost foarte frumos.

.....

Îşi aprinse ţigara şi trase un fum pe îndelete.

– Vasăzică, la ţigănci, începu el târziu.

– Da, e o chestie personală, se grăbi Gavrilescu să explice. Am fost azi după-masă pe-acolo, şi a ieşit o sumă de încurcături.

– Ah, ţigăncile, făcu birjarul cu tristeţe. Dacă n-ar fi ţigăncile, adăugă el coborând glasul. Dacă n-ar fi...

– Da, spuse Gavrilescu, toată lumea vorbeşte. În tramvai, vreau să spun. Când trece tramvaiul prin faţa grădinii, toată lumea vorbeşte de ţigănci...

Se ridică de pe bancă şi porni din nou la drum, cu trăsura ţinându-se la pas după el.

– S-o luăm pe aici, spuse birjarul arătând cu biciul o străduţă, că tăiem drumul... Şi pe-aici trecem pe la biserică. A înflorit şi-acolo regina-nopţii... E drept, nu e ca la general, dar o să vedeţi, n-o să vă pară rău...

– Ai fire de artist, spuse Gavrilescu visător.

În dreptul bisericii se opriră amândoi să respire parfumul florilor.

– Parcă ar mai fi şi altceva decât regina-nopţii, spuse Gavrilescu.

– Ah, sunt fel de fel de flori. Dacă a fost vreo înmormântare astăzi, au rămas flori multe. Şi acum, spre dimineaţă, toate florile astea încep din nou să miroasă... Veneam des pe aici cu dricul. Era o frumuseţe!...

Îşi fluieră scurt calul şi porni o dată cu Gavrilescu.

– Acum nu mai avem mult, spuse. De ce nu urcaţi?

– Îmi pare rău, dar n-am bani...

– Îmi daţi din mărunţiş. Urcaţi...

Gavrilescu şovăi câteva clipe, apoi, cu un efort, urcă. Dar îndată ce se urni trăsura, îşi lăsă capul pe perna trăsurii şi adormi.

– Era frumos, începu birjarul. Era biserică bogată, şi tot lume bună... Tinereţe...

Întoarse capul, şi văzându-l că doarme, începu să fluiere uşor, şi calul îşi înviora pasul.

– Am ajuns! strigă el, dându-se jos de pe capră. Dar sunt porţile închise...

Începu să-l scuture, şi Gavrilescu se deşteptă tresărind.

– Sunt porţile închise, repetă birjarul. Trebuie să sunaţi...

Gavrilescu îşi luă pălăria, îşi aranjă cravata şi coborî.

Apoi începu să-şi caute portmoneul cu mărunţiş.

– Nu mai căutaţi, spuse birjarul. Îmi daţi altă dată. Eu tot am să aştept aici, adăugă. La ora asta, dacă mai pică vreun muşteriu, tot pe aici îl găsesc.

Gavrilescu îl salută cu pălăria, apoi se apropie de poartă, căută soneria şi apăsă pe buton. Chiar în acea clipă poarta se deschise, şi intrând în curte, Gavrilescu se îndreptă spre boschet. Se mai zărea la fereastră o lumină plăpândă. Bătu sfios la uşă, şi, văzând că nu-i răspunde nimeni, puse mâna pe clanţă şi intră. Baba adormise cu capul pe măsuţă.

– Sunt eu, Gavrilescu, spuse, bătând-o uşor pe umăr. Mi-aţi făcut o groază de încurcături, adăugă, văzând-o că se deşteaptă şi începe să caşte.

– E târziu, spuse baba, frecându-se la ochi. Nu mai e nimeni.

– Dar privindu-l lung, îl recunoscu.

– Ah, tot dumneata eşti, muzicantul. Mai e doar nemţoaica. Ea nu doarme niciodată....

Gavrilescu îşi simţi din nou inima bătându-i şi începu uşor să tremure.

– Nemţoaica? repetă el.

– O sută de lei, spuse baba.

Gavrilescu începu să-şi caute portmoneul, dar mâinile îi tremurau tot mai tare, şi când îl găsi, între batiste, portmoneul îl aruncă pe covor.

– Vă cer iertare, spuse plecându-se cu greutate să-l ridice. Sunt cam obosit. A fost o zi teribilă...

Scanned with OKEN Scanner

Baba luă bancnota, se ridică de pe scăunaș și, din prag, îi arătă cu brațul casa cea mare:

– Vezi să nu te rătăcești, îi spuse. Să te ții drept pe coridor și să numeri șapte uși. Și când oi ajunge la a șaptea, să bați de trei ori și să spui: „Eu sunt, m-a trimis baba".

Apoi își opri un căscat, bătându-și gura cu palma, și închise ușa. Respirând anevoie, Gavrilescu se îndreptă încet spre clădirea care strălucea argintie sub stele. Urcă treptele de marmoră, deschise ușa și rămase o clipă nehotărât. În fața lui se întindea un coridor slab luminat, și Gavrilescu simți din nou cum inima începe să i se zbată, parcă ar fi stat să se spargă. Începu să înainteze, emoționat, numărând cu glas tare ușile pe lângă care trecea. Curând se trezi că numără: treisprezece, paisprezece... și se opri dezorientat. „Gavrilescule șopti, atenție, că iar ai făcut o încurcătură. Nu treisprezece, nu paisprezece, ci șapte. Așa a spus baba, să numeri șapte uși"...

Voi să se întoarcă și să numere din nou, dar după câțiva pași se simți sleit de puteri și, oprindu-se în fața primei uși la îndemână, bătu de trei ori și intră. Era un salon mare și simplu, aproape sărăcăcios mobilat, iar în dreptul ferestrei, privind spre grădină se profila umbra unei femei tinere.

– Scuzați, începu Gavrilescu cu greutate. Am numărat greșit.

Umbra se dezlipi de la fereastră și se îndreptă spre el, cu pași moi, și un parfum uitat îi reveni deodată în amintire.

– Hildegard! exclamă, lăsând să-i cadă pălăria din mână.

– De când te-aștept, spuse fata apropiindu-se. Te-am căutat peste tot...

– Am fost la berărie, șopti Gavrilescu. Dacă n-aș fi fost cu ea la berărie, nu s-ar fi întâmplat nimic. Sau dacă aș fi avut ceva bani la mine... Dar așa a plătit ea, Elsa și, înțelegi, m-am simțit obligat... și acum e târziu nu e așa? E foarte târziu...

– Ce importanță poate să aibă, spuse fata. Hai să mergem...

– Dar nu mai am nici casă, nu mai am nimic. A fost o zi teribilă... M-am luat cu vorba cu madame Voitinovici și-am uitat servieta cu partituri...

– Întotdeauna ai fost distrat, îl întrerupse. Să mergem...

– Dar unde? Unde? încercă Gavrilescu să strige. În casa mea s-a mutat cineva, i-am uitat numele, dar e cineva pe care nu-l cunosc... Și nici măcar nu e acasă, ca să-i putem explica. E plecat la băi...

– Vino cu mine, spuse fata apucându-l de mână și trăgându-l ușor în coridor.

– Dar n-am nici bani, continuă Gavrilescu în șoaptă. Tocmai acum când s-au schimbat banii și s-a scumpit tramvaiul...

– Ai rămas același, spuse fata, începând să râdă. Ți-e frică...

– Dintre cunoscuți, n-a mai rămas nimeni, continuă Gavrilescu în șoaptă. Toată lumea e la băi. Și madame Voitinovici, de la care m-aș fi putut împrumuta, lumea spune că ar fi plecat în provincie... Ah, pălăria, exclamă și voi să se întoarcă.

– Las-o, răspunse fata. N-o să mai ai nevoie de ea acum.

– Nu se știe, nu se știe, stărui Gavrilescu să-și desprindă mâna din mâna fetei. E o pălărie foarte bună, e aproape nouă.

– E adevărat? se miră fata. Tu încă nu înțelegi? Nu înțelegi ce ți s-a întâmplat, acum de curând, de foarte curând? E adevărat că nu înțelegi?

Gavrilescu o privi adânc în ochi și oftă.

– Sunt cam obosit, spuse, iartă-mă. A fost o zi teribilă... Dar acum parcă încep să mă simt mai bine...

Fata îl trase ușor după ea. Traversară curtea și ieșiră fără să mai deschidă poarta. Birjarul îi aștepta moțăind, și fata îl trase tot atât de ușor după ea în trăsură.

– Dar îți jur, începu Gavrilescu în șoaptă, îți dau cuvântul meu de onoare că nu mai am nici un ban...

– Încotro, domnișoară? întrebă birjarul. Și cum vă duc? La pas sau mai repejor?

– Ia-o spre pădure, pe drumul ăla mai lung, spuse fata. Și mână încet. Nu ne grăbim...

– Hei tinerețe!... făcu birjarul fluierând ușor calul.

Îi ținea mâna prinsă în mâinile ei, dar se rezemase cu capul pe pernă cu ochii pe cer. Gavrilescu o privea adânc, concentrat.

Scanned with OKEN Scanner

– Hildegard, începu el târziu. Se întâmplă ceva cu mine, și nu știu bine ce. Dacă nu te-aș fi auzit vorbind cu birjarul, aș crede că visez...

Fata întoarse capul spre el și-i zâmbi.

– Toți visăm, spuse. Așa începe. Ca într-un vis...

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Nuvela *La țigănci* a fost scrisă în 1959 și marchează începutul unei noi faze în creația literară a lui Mircea Eliade, fiind considerată o capodoperă a literaturii fantastice românești.

Ieșirea din timp și spațiu și trăirea în două planuri existențiale constituie o temă frecventă în nuvelele și romanele fantastice ale lui Mircea Eliade. În creația de dinainte de război, fantasticul avea ca suport practicile Yoga și Tantra *(Secretul doctorului Honigberger* și *Nopți la Serampore)* sau mituri folclorice românești *(Domnișoara Christina)*. În aceste lucrări, scriitorul crea două universuri distincte, real și ireal, corespunzătoare dialecticii sacru – profan, expusă în lucrările sale filozofice. În a doua parte a creației sale, din care face parte și nuvela *La țigănci*, această opoziție este estompată. Între real și ireal, între sacru și profan nu mai există hotare sesizabile. Avem acum de-a face cu ceea ce numea Eliade „camuflarea sacrului în profan" sau, altfel spus, „incognoscibilitatea sacrului".

2. Acțiunea nuvelei este plasată în Bucureștiul de altă dată, cadru frecvent în opera lui Eliade, înfățișat, de data aceasta, ca un oraș toropit de canicula: „Cât putea vedea cu ochii, trotuarul era pustiu. Nu îndrăznea să privească cerul, dar simțea deasupra capului aceeași lumină albă, incandescentă, orbitoare, și simțea văpaia fierbinte a străzii lovindu-l peste gură, peste obraji."

Într-o astfel de zi toridă începe aventura neobișnuită a lui Gavrilescu, modest profesor de pian. Întâmplările acestuia, relatate de-a lungul a cinci episoade, toate marcate grafic în text, pornesc dintr-un moment banal al existenței sale. El își aduce aminte în tramvai că a uitat servieta cu partituri la una din elevele sale, Otilia Voitinovici, și este nevoit să se întoarcă din drum. Din întâmplare sau poate mânat de o voință ocultă, Gavrilescu ajunge „la țigănci", un loc suspect moral pentru bucureșteni. Intrat aici, el trece printr-o serie de experiențe neașteptate. Bordeiul nu este o casă a plăcerilor, cum se bănuia, ci locul unor ritualuri ezoterice a căror semnificație îi scapă. El nu reușește să treacă probele la care este supus și, în consecință, este nevoit să rătăcească printr-un labirint al obiectelor, pe care-l străbate într-o stare de veghe și coșmar. Întors în oraș, după părerea sa numai după câteva ore, află că trecuseră doisprezece ani. Fosta sa elevă, Otilia Voitinovici, se căsătorise și nu mai locuia la adresa cunoscută de el, strada Preoteselor nr. 18, unele bancnote fuseseră scoase din circulație, în casa sa se mutase altă familie, iar soția plecase în Germania, după ce zadarnic îl căutase. Contrariat de ceea ce i se întâmplă fără să-și dea seama de noua sa condiție existențială, Gavrilescu are impresia că totul se va clarifica a doua zi. Se întoarce la țigănci și aici o întâlnește pe Hildegard, „marea dragoste" a tinereții sale.

Scanned with OKEN Scanner

3. Nuvela își dezvăluie planurile abia către final, mai exact, după plecarea de la țigănci, când Gavrilescu are primele sale nedumeriri. Amănunte, discret „îngropate" în text la început, prind contur pe parcurs, devenind laitmotive ale povestirii. Planul realului cotidian, figurat clar în primul episod, sugerează în subtext prezența celui de al doilea plan, al irealului. Amândouă se sprijină unul pe altul, curg paralel, se interferează, ajungând în final la identificare.

Cele cinci episoade ale nuvelei reprezintă momente distincte ale aventurii lui Gavrilescu, fiecare marcând traseul între real și ireal, între sacru și profan. Astfel, în primul episod, spațiul profan este reprezentat de o banală imagine citadină: o discuție în tramvai într-o zi caniculară. Definitoriu pentru acest mediu este amestecul de „căldură înăbușitoare", „mirosul de asfalt topit", geamătul „metalic" al tramvaiului. Discuția călătorilor este anostă, fără relief, trece ușor de la un subiect la altul, cantonându-se, în cele din urmă, la indignarea provocată de grădina țigăncilor. Nimic din toate acestea nu pare să anunțe aventura misterioasă de mai târziu, iar hotărârea lui Gavrilescu de a se întoarce după partituri este perfect justificată logic. Abia după ce coboară din tramvai, comportamentul său înregistrează o schimbare. Căldura, care de-a lungul nuvelei nu este doar un simplu indiciu climateric, afectează nu numai gesturile eroului, dar și memoria acestuia: „Gavrilescule, șopti, atenție! că parcă ai începe să îmbătrânești. Te ramolești, îți pierzi memoria." Pe un asemenea fond, apare amintirea iubirii din Charlottenburg, devenită un laitmotiv pe parcursul nuvelei. Semnele schimbării apar mai distinct în finalul acestui episod, gestul lui Gavrilescu având semnificații premonitorii: „Aproape ajunsese când auzi tramvaiul gemând metalic în urma lui. Se opri și îl salută lung cu pălăria. Prea târziu! – exclamă. Prea târziu!". Se pregătește, astfel, trecerea spre spațiul irealului.

Episodul al doilea, cel mai lung dintre toate, dezvoltă un plan secund, sporind ambiguitatea textului. Grădina țigăncilor, în contrast cu lumea din care a venit, i se relevă lui Gavrilescu – printr-o „neașteptată, nefirească răcoare", provocându-i, totodată, și „un infinit sentiment de intensă tristețe". Este întâmpinat de o fată care îl aștepta „parcă ascunsă de mult, pândindu-l"; baba, asemenea miticului Cerber, trăiește în afara timpului. Dar toate acestea pentru Gavrilescu nu sunt semne ale unei schimbări existențiale. El nu realizează transformarea nici atunci când pătrunde în bordei. În fața probelor la care este supus de cele trei fete: o țigancă, o grecoaică și o evreică – alte prezențe mitice –, el acționează nehotărât, încercând de fiecare dată să se ascundă în trecut. Acțiunea continuă pe cele două planuri, gesturile și vorbele personajelor menținându-se în logica plauzibilului. Scenele din bordei sugerează numeroase semnificații. Fetele pot simboliza parcele, parcurgerea unor etape de către Gavrilescu poate semnifica un rit al trecerii, probele – rituri ale inițierii. În episodul următor va fi dezvoltat motivul labirintului, frecvent întâlnit în opera lui Eliade. Hora fetelor trimite la motivul folcloric al ielelor: „În clipa următoare, se simți prins de mâini și fetele începură să se învârtească în cerc, strigând și șuierând, și parcă vocile veneau de foarte departe. – N-ai ghicit! N-ai ghicit! auzi el ca prin vis. Încercă să se oprească, să se smulgă din mâinile acelea care-l

Scanned with OKEN Scanner

învârteau în iureș, ca într-o horă de iele, dar îi fu peste putință să se desprindă. Simțea în nări dogoarea trupurilor tinere și parfumul acela exotic, depărtat, și auzea în el, dar și în afara lui, pe covor, picioarele fetelor dănțuind. Simțea de asemenea că hora îl poartă ușor, printre fotolii și paravane, către fundul încăperii, dar după câtva timp renunță să se mai împotrivească – și nu-și mai dădu seama de nimic."

Rătăcirea prin labirintul lucrurilor, înfățișată în al treilea episod, este o scenă halucinantă, amestec de veghe și coșmar. Eroul este împiedicat de obiecte casnice de tot felul, care-i amână ieșirea. Imaginea cu care se încheie episodul este infernală: „În acea clipă se văzu gol, mai slab decât se știa, oasele ieșindu-i prin piele, și totuși cu pântecul umflat și căzut, așa cum nu se mai văzuse vreodată. Nu mai avea timp să fugă înapoi. Apucă la întâmplare o draperie și începu să tragă. Simți că draperia e gata să cedeze și proptindu-se cu picioarele în perete, se lăsă cu toată greutatea pe spate. Dar atunci se întâmplă ceva neașteptat. Începu să simtă că draperia îl trage cu o putere crescândă, spre ea, astfel că puține clipe în urmă se trezi lipit de perete și deși încercă să se desprindă lăsând draperia din mâini, nu reuși, și foarte curând se simți înfășurat, strâns din toate părțile, ca și cum ar fi fost legat și împins într-un sac. Era din nou întuneric și foarte cald, și Gavrilescu înțelese că nu va putea rezista mult, se va sufoca. Încercă să țipe, dar gâtlejul îi era uscat, lemnos, și sunetele păreau înecate în pâslă".

Reîntors în lumea din care venise, Gavrilescu găsește aceeași căldură toridă de la început. Comportamentul său este neschimbat și, la fel ca înainte, este obsedat de timpul concret. Locvacitatea nu i-a dispărut și încearcă să închege conversații în tramvai despre căldură, despre colonelul Lawrence care „a fost lovit ca o sabie" de „arșița Arabiei". Nici după ce dovezile ieșirii sale din timp se adună tot mai multe, Gavrilescu nu înțelege schimbarea condiției sale existențiale. El este convins că totul este o neînțelegere și amână pentru a doua zi clarificarea situației. În schimb, abia acum dimensiunea fantastică a aventurii sale se conturează. Revenirea la țigănci semnifică despărțirea lui de lumea care-l refuză și intrarea într-un teritoriu atemporal. Întâlnirea cu Hildegard și traversarea orașului într-o noapte încărcată de parfumul crinilor și al reginei nopții cu birjarul dricar, conferă textului o frumusețe lirică rar întâlnită în proza românească.

4. Remarcabilă este subtilitatea tehnicii literare a scriitorului, capacitatea de a menține coerența existenței eroului în cele două planuri ale nuvelei. Întreaga acțiune se organizează în jurul personajului principal, care, „fire de artist", confundă mereu lucrurile, trecând inconștient dintr-un plan în altul. Eroul este caracterizat încă de la început prin câteva trăsături definitorii ale comportamentului său: locvace, distrat, curios, de o politețe excesivă. Portretul păstrează numai liniile caracterologice, neexistând nici un indiciu privind înfățișarea sa fizică. Pe parcursul acțiunii, gesturile eroului întăresc progresiv aceste prime date prezentate în primul capitol. Astfel, în capitolul al doilea, locvacitatea lui Gavrilescu crește, și, totodată, amintirea lui Hildegard și credința „în arta pură" conferă discursului note patetice, nu lipsite de grandilocvențe.

Scanned with OKEN Scanner

„Domnișoarelor, exclamă patetic, eram tânăr, eram frumos și aveam un suflet de artist! O fată abandonată îmi rupea inima. Am stat cu ea de vorbă, am încercat să o consolez. Așa a început tragedia vieții mele." sau „– Ascultați, că nu v-am spus tot! strigă patetic Gavrilescu. Trei zile nu am găsit bani, și mă duceam în fiecare seară să o văd pe Elsa, la gazda ei: să mă scuz că nu găsisem bani. Și pe urmă mergeam amândoi la berărie. Dacă măcar m-aș fi ținut tare și n-aș fi primit să merg cu ea la berărie! Dar, ce vreți. Mi-era foame. Eram tânăr, eram frumos, Hildegard era plecată la băi, și mi-era foame. Vă spun drept, erau zile când mă culcam nemâncat. Viață de artist..."

În ansamblul său, textul este încărcat de motive cu semnificații multiple. S-a spus despre această nuvelă că sugerează „o alegorie a morții sau a drumului către moarte".

Personajele care apar în acest spațiu misterios „trag după ele grele umbre mitologice: baba poate fi Cerberul, vizitiul – luntrașul Charon, iar fetele care-și ascund identitatea – parcele" (Eugen Simion). Totodată, semnificațiile nuvelei prezintă similitudini și cu basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte.* De altfel, autorul valorifică tema basmului într-o nuvelă, apărută în 1939, *Tinerețe fără tinerețe.* Din această perspectivă, bordeiul țigăncilor este o lume atemporală și aspațială, o ieșire „din profan" și intrare într-un teritoriu mitic. Eroul profund marcat de eșecul primei sale iubiri își regăsește iubita după mai multe încercări. O recuperare a paradisului pierdut. Așa cum se întâmplă frecvent în proza lui Eliade din ultima parte a creației sale, ne aflăm în fața unui text de o maximă ambiguitate, unde „cheile" sunt numeroase.

În final, cele două planuri, real și ireal, fuzionează, epicul este inundat de liric, făcând să pară firească reîntâlnirea îndrăgostiților, ca și cum despărțirea s-ar fi produs cu puțin timp în urmă. Acum timpul concret, măsurabil, nu mai are nici o importanță. Regăsiți, ei pornesc în moarte sau în vis: „Toți visăm, spuse. Așa începe. Ca într-un vis."

II. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. Comentați primul episod al nuvelei, urmărind planul denotativ și cel conotativ al textului.
2. Povestiți subiectul nuvelei, reliefând momentele lui principale și planurile acțiunii.
3. Care sunt particularitățile artei narative în nuvela *La țigănci?*
4. Prezentați etapele aventurii lui Gavrilescu.
5. Pornind de la text, identificați miturile care apar în nuvelă.
6. Alcătuiți o compunere cu tema: Particularități ale prozei fantastice la Mircea Eliade.

III. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Mircea Eliade **Cele două mituri ale spiritualității românești**

„În orice cultură există întotdeauna un mit central care o descoperă și care se găsește în toate marile sale creații. Viața spirituală a românilor este dominată de două mituri care exprimă, cu o spontaneitate perfectă, viziunea lor spirituală asupra Universului și evaluarea pe care ei o conferă existenței. Primul este legenda Meșterului Manole care, după tradiție, a clădit minunata mânăstire

Scanned with OKEN Scanner

Curtea de Argeș. După cum relatează legenda, tot ceea ce Manole și meșterii săi construiau în timpul zilei, noaptea se dărâma. Pentru a rămâne în picioare, clădirea avea nevoie de un suflet și acesta se putea obține numai prin sacrificarea unei ființe umane. Când Manole și meșterii lui au înțeles cauza caducității muncii lor, au hotărât să zidească de vie prima persoană care se va apropia în zori de locul unde lucrau. În zori, Manole vede de departe pe soția sa cu copilașul în brațe, venind să-i aducă prânzul. Manole îi cere lui Dumnezeu să trimită o furtună pentru ca soția lui să se oprească din drum. Dar nici ploaia torențială, trimisă de Dumnezeu la rugăciunea lui, n-a putut-o opri pe soția predestinată. Însuși Manole a fost nevoit să-și zidească soția și fiul, pentru a împlini jurământul și ca minunata mânăstire să poată dăinui. Într-adevăr, din acea zi construcția nu s-a mai dărâmat.

Această legendă nu este o creație a poporului român. Se găsește în toate țările din sud-estul european. Legenda este, în rezumat, formula mistică și epică a unuia dintre ritualurile cele mai răspândite din lume: așa-numitele „ritualuri ale construcției", care implică și credința că orice clădire, pentru a fi durabilă, trebuie să fie „însuflețită" de sacrificiul unei ființe vii, om sau animal. Dar legenda Meșterului Manole este, după folcloriști, cea mai completă și cea mai bogată în semnificație spirituală. Inspirația poetică populară a creat pe această temă o capodoperă care poate fi comparată cu cele mai frumoase exemple ale poeziei populare universale. Ceea ce ne interesează este faptul că românii au ales această temă mitică și i-au dat o exprimare artistică și morală fără egal. Și au ales-o pentru că sufletul românesc se recunoaște în mitul sacrificiului suprem, care face să dureze o operă construită de mâna omului, fie o catedrală, o țară sau o colibă. Au cântat în versuri nenumărate sacrificiul Meșterului Manole pentru că au intuit că, astfel, își cântau propriul destin istoric, sacrificiul lor constant. Adeziunea românilor la această legendă este semnificativă prin ea însăși: nimeni nu aplică întreg geniul poetic și toate resursele spirituale ca să refacă un mit fără a dezvălui interesul său aprins, rezonanța acestuia în sufletul colectiv.

Și mai mult decât în legenda Meșterului Manole, românii s-au regăsit pe ei înșiși în splendida poezie populară *Miorița (La corderita),* din care se găsesc pretutindeni nenumărate versiuni. Este numită „poezie populară"; dar, ca toate marile creații ale geniului unui popor, ea descoperă afinități cu religia, cu morala, cu metafizica. Este istoria, simplă și tragică, a unui ciobănel pe care o mioară îl anunță de pericolul iminent de a fi ucis de doi tovarăși invidioși pe turmele lui și care, în loc să fugă, acceptă moartea. Această atitudine de seninătate în fața morții, acest fel de a o defini ca pe o căsătorie mistică cu Întregul, a găsit în Miorița un accent fără egal. Este o viziune originală a vieții și a morții – aceasta fiind concepută ca o mireasă oferită lumii întregi – care nu se exprimă în termeni filozofici, ci în admirabilă formă lirică.

O cultură, ca și un individ, se descoperă nu numai prin felul său propriu de a valorifica viața, ci și prin atitudinea sa în fața morții. Valoarea atribuită morții are o importanță considerabilă când este vorba să înțelegi o cultură sau un individ. Miorița este una din creațiile populare care surprind cel mai bine atitudinea sufletului românesc în fața morții. Nu este considerată ca o dispariție în neant, nici ca o pseudoexistență de larvă într-un subteran și nici ca o existență chinuită între cer și pământ, ci o căsătorie mistică, prin care omul este reintegrat Naturii. Nu trebuie să fugi în fața morții, cu atât mai puțin să te lamentezi când vine; ea este un act de proporții cosmice care trebuie acceptat cu seninătate și chiar cu oarecare bucurie, pentru că, datorită lui, individul se eliberează de limitele sale. Nu este vorba de o formă lirică a panteismului, chiar dacă Natura este prezentă în acest act de reintegrare. Pentru că Natura nu se indentifică cu Dumnezeu, ci este considerată ca fiind o creațiune a sa. În actul morții, sufletul se reintegrează marii familii cosmice, opera Creatorului în totalitatea sa.

Multe alte opere populare accentuează și completează această valorificare a morții. Aceeași concepție apare în poeziile lui Mihai Eminescu, unul dintre cei mai mari scriitori ai secolului al XIX-lea. O găsim în întreg folclorul poporului român și în ceremoniile sale funerare. Este posibil să fie o concepție moștenită de la înaintașii geto-dacilor, sau poate fi o interpretare originală a creștinismului care, să nu uităm acest fapt, a dat o valoare pozitivă morții. Subzistă faptul că românii îi conferă morții o semnificație în acord cu concepția creștină a existenței, care, după cum am văzut, se bazează pe credința într-o ordine cosmică stabilită de Dumnezeu și în încrederea că la sfârșitul vremurilor Binele va învinge Răul.

Aceste două mituri – cel al Meșterului Manole și cel al Mioriței – sunt cu atât mai interesante cu cât românii nu pot fi numiți la modul general „mistici". Ei sunt un popor credincios, dar uman, natural, viguros, optimist, care desconsideră orice fel de fantezie și orice exaltare bolnăvicioasă a așa-numitului „misticism". Bunul simț este forma dominantă în viața spirituală a românilor."

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Mircea Eliade, *Memorii* (1907–1960), Humanitas, București, 1991.

Mircea Eliade, *Maitreyi, Nuntă în cer,* Editura Minerva, București, 1986.

Mircea Eliade, *Proza fantastică,* Editura Fundației Culturale Române, București, 1992 (ediție Eugen Simion).

Mircea Eliade, *La țigănci și alte povestiri,* E.P.L., București, 1969 (prefață de Sorin Alexandrescu).

Mircea Eliade, *În curte la Dionis,* Cartea Românească, București, 1981 (cu o postfață de Eugen Simion).

Mircea Eliade, *Meșterul Manole,* Editura Junimea, Iași, 1992 (Studiu și note de Magda Ursache și Petre Ursache).

Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor,* Humanitas, București, 1993.

Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică,* Editura Univers, București, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

VASILE VOICULESCU

1884–1963

Activitatea literară	Univers, teme, motive	Particularități
Poet 1916 *Poezii* 1918 *Din țara zimbrului* 1921 *Pârgă* 1927 *Poeme cu îngeri* 1933 *Destin* 1937 *Urcuș* 1939 *Întrezăriri* Postum: 1964 *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu*	– Satul – Eroismul românilor în primul război mondial – Peisaje transfigurate în sensul mistic – Autohtonizarea motivelor biblice – Paradisul pierdut – Iubirea, arta, speranța – Elogiul Creației – Eternitatea artei – Mitul androginului, senzualitatea	– Modalități de expresie tradițională – Predilecția pentru alegorie, simbol, parabolă, comparație simplă
Prozator Postum: 1966 *Capul de zimbru* (povestiri) 1966 *Ultimul Berevoi* (povestiri) 1970 *Zahei orbul* (roman)	– Proză fantastică cu suport mitic și magic – Vânătoarea, pescuitul, eresurile, practicile magice, iluzia, vrăjile – Exotismul oriental	– Caracterul eterogen al povestirii – Amestec de real și fantastic – Parafrază pe temă livrescă
Dramaturg 1934 *La pragul minunii* 1935 *Umbra* 1943 *Fata ursului (Demiurgul)*	– Mediul rural, universul provincial – Eternele conflicte ale sufletului omenesc – Practici magice populare – Începuturile istoriei românilor	– Viziunea fantastică – Elemente ale basmului tradițional integrate într-o viziune dramatică modernă – Pitorescul situațiilor

Scanned with OKEN Scanner

REPERE BIOGRAFICE. Scriitorul s-a născut la 27 noiembrie 1884 în satul Pârscov din Munții Buzăului. A urmat cursurile școlare în Buzău și în București, unde, în 1902, a absolvit Liceul „Gh. Lazăr". După terminarea Facultății de Medicină și susținerea tezei de doctorat, în 1910, Vasile Voiculescu a exercitat cu pasiune și devotament profesia de medic în numeroase localități din sudul țării. Primul său volum de versuri, *Poezii,* a apărut în 1916, cu puțin înainte de intrarea României în războiul mondial. Înrolat ca medic, Vasile Voiculescu s-a distins de-a lungul întregii campanii prin abnegație și spirit de sacrificiu, fiind decorat cu „Coroana României cu spade și panglică de Virtute militară". Eroismul țăranilor români pe câmpul de luptă îi inspiră versurile celui de al doilea volum, *Din țara zimbrului,* apărut în 1918 și premiat de Academia Română în 1920.

Prin volumele *Pârgă* (1921) și *Poeme cu îngeri* (1927), Vasile Voiculescu se impune ca poet deplin, cu un univers distinct, depășind valoric volumele anterioare. În această perioadă el se apropie de cercul revistei *Gândirea,* în paginile căreia publicau Nichifor Crainic, Lucian Blaga, Ion Pillat, Adrian Maniu.

Adept al tradiționalismului exprimat artistic, Vasile Voiculescu se impune ca unul dintre poeții reprezentativi ai acestei direcții în perioada interbelică.

După 1948, Vasile Voiculescu trăiește ani de cumplită suferință morală și fizică. Deși acum scrie cea mai valoroasă parte a operei sale, i se interzice să publice, fiind exclus din viața literară. În 1958, când scriitorul avea 74 de ani, este arestat pentru convingerile sale democratice și eliberat în 1962. Un an mai târziu, la 27 aprilie 1963, se stinge din viață la București.

În 1964, apare ciclul *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu* cu o prefață de Perpessicius. Temele lirice ale acestui volum sunt: creația, iubirea, speranța, trecerea timpului, ele fiind legate de marile experiențe umane.

Acest ciclu constituie piscul cel mai înalt pe care îl atinge opera lui Vasile Voiculescu.

Postum, Vasile Voiculescu se relevă și ca interesant prozator. În 1966 apar volumele de povestiri, *Capul de zimbru* și *Ultimul Berevoi,* iar în 1970, romanul *Zahei orbul.* Vânătoarea, pescuitul, eresurile sunt puncte de plecare pentru o proză cu suport magic și mitic, în care limita dintre real și fantastic este eludată.

În 1972 este publicat volumul *Teatru,* care cuprinde majoritatea pieselor sale, unele dintre ele jucate pe marile scene în perioada interbelică. Problematica, tipologia și atmosfera trimit la universul povestirilor sale, dar fără să fie susținute de o concepție estetică unitară.

UNIVERSUL POEZIEI

1. Opera lui Vasile Voiculescu se întinde pe o lungă perioadă de timp, din 1916 și până în 1963, scriitorul revenind surprinzător, atunci când unanim se credea că opera sa era încheiată.

Ca poet, el realizează un univers distinct, a cărui evoluție lentă a marcat până la război momentele importante ale poeziei tradiționaliste.

a. Debutul său editorial, realizat relativ târziu, când poetul avea 32 de ani, se înscrie în cea mai deplină tradiție sămănătoristă. Temele și expresia păstrează

Scanned with OKEN Scanner

ecouri din Alecsandri, Vlahuță, Cerna sau Goga. Poetul înfățișează un univers rustic, marcat de sărbători creștine, pulsând de amintirea haiducilor de altădată (*Rusalii, Șoimul, Doina și Doina).* În manieră sămănătoristă este surprinsă degradarea lumii patriarhale: „azi satu-i plin de gloată, străinii îl cercetează, / Dar casa mi-i pustie și curțile-n ruine / Și, stors fără de milă, în preajmă greu oftează / Întreg cuprinsul ajuns pe mâini străine /". (*Casa noastră)*

b. Cel de-al II-lea volum, inspirat din lupta ostașilor români în primul război mondial, se înscrie în tradiția poeziei patriotice a lui Vasile Alecsandri și George Coșbuc. Poetul reține, în imagini disparate, gesturile eroice ale soldaților anonimi, sacrificiul acestora într-un limbaj tipic muntenesc, cu multe cuvinte dialectale. Multe dintre poezii au forma unui „monolog țărănesc realist" în care sunt relatate întâmplările de pe câmpul de luptă. (*Șase cruci, Popa din Dealul Sării, Când a fost să moară Neculuț).*

c. Universul poeziei prinde contur abia cu volumul *Pârgă* (1921), în care poetul mai păstrează elemente ale pastelului local, limbajul presărat cu numeroase muntenisme, dar relieful exprimării este mai nou, imaginile mai neașteptate, iar miturile biblice, anticipate, într-o oarecare măsură, și în volumele anterioare, găsesc acum expresii tulburătoare.

d. În volumele care urmează, *Poeme cu îngeri* (1927), *Destin* (1933), *Urcuș* (1937), *Întrezăriri* (1939), poetul depășește tradiționalismul de tip romantic sămănătorist, apropiindu-se de forma modernă, reprezentată de gruparea gândiristă. Alegoriei naive din perioada debutului îi iau locul zbuciumul lăuntric, aspirația către Dumnezeu, dramatismul luptei spiritului cu materia și înălțarea într-o lume a valorilor morale.

Peisajul românesc găsește în opera lui Vasile Voiculescu una dintre cele mai izbutite expresii artistice. Poetul creează tabloul unei naturi originare, animate de elanuri cosmice, pe care o percepe, de obicei, vizual. Imaginea Bucegilor cufundați într-un somn de început de lume este sugestivă: „Adorm adânc Bucegii și Noaptea-i netezește, / Pe tâmplele lor arse, cu mâinile – amândouă. / Sclipesc pe frunți golașe, ce somnul umezește, / Broboane mari de rouă /" *(Singurătatea).* Printr-o serie de alegorii naturistice, poetul creează imaginea unei naturi dinamice, dominată de simboluri vegetale și animaliere: „Dând buzna, ca de streche fugărite, / Cu cozile bârzoi și coamele zburlite, / sosesc cirezile de nori în goană /" *(Nori de vară).* Înfățișarea sălbatică a acestei lumi este treptat atenuată în *Poeme cu îngeri,* unde peisajul se spiritualizează, capătă străluciri de icoană bizantină. Elemente ale unei mitologii creștine românești populează un univers evlavios, desăvârșit prin sacralizare.

2. De altfel, tema dominantă a acestor poeme este cea religioasă. Această vocație mistică este o constantă a întregii opere a lui Vasile Voiculescu și, așa cum spunea Nichifor Crainic, prin aplecarea sa asupra motivelor biblice, prin prezentarea unei lumi românești într-un eden oriental, „Vasile Voiculescu se integrează în credința ortodoxă, așa cum Paul Claudel se integrează în catolicism prin imnurile și odele sale liturgice". Scenele și motivele biblice, prezente chiar în primele volume, constituie, începând cu *Pârgă* și *Poeme cu îngeri,* punctul de plecare al unor meditații asupra condiției umane, însetată de desăvârșire, dar

Scanned with OKEN Scanner

aflată sub ispita amăgitoare a păcatului. Această trăsătură îl apropie pe Voiculescu de Arghezi sau Rainer Maria Rilke. Ceea ce îl deosebește este credința fără tăgadă într-un Dumnezeu salvator, care-i veghează fapta și gândul. O ilustrare a acestei căutări și certitudini, totodată, o găsim în *Horeb lăuntric:* „Urc muntele de gând cu aspre galbe / Cătând frunzarul rugului aprins: / Doar mugetele tunetelor albe / Mă vor vesti că, Doamne, te-am atins/".

Alteori, poetul, evocând copilăria, imaginează o lume în care sacrul și profanul se amestecă într-o existență cotidiană, ca în miturile Vechiului Testament. Dumnezeu „Cu barbă albă, gras și cam pitic / Ieșea din casa-i mare cât un palat / Și zvârlea spre albii porumbei / Boabe aurii de mei / *(Dumnezeul copilăresc).*

Plină de candoare este asocierea vacanței de Paști cu ritualul cristic: „Joi porneam în cete la pădure / S-adunăm călțunași și viorele / Umpleam de chiot și cântec dealurile sure, / Uitând că ești mort și c-o să te împodobim cu ele: Zăceau pe masa sfântă biete flori vinete, încă înfrigurate /"... *(Isus din copilărie).*

Motivul vizionar al îngerilor apare în poezia lui Vasile Voiculescu în mod frecvent. În *Poeme cu îngeri* decorează un univers mistic autohton, sacralizându-l. Îngerii săvârșesc diverse munci agricole, sunt de pază la poartă, stau la pragul casei sau pătrund în odaie, în tablouri ce amintesc de icoanele pictorilor populari din evul mediu românesc. Alteori, ei devin simboluri ale unei ontologii variate, încărcate cu numeroase semnificații morale.

Remarcabil este portretul îngerului nădejdii, care amintește de poza eroilor romantici: „Și m-am plecat atuncea ca să-l privesc deaproape, / Mai pâlpâia pe frunte-i cearcăn de văpaie... / Încolo numai umbră, pe-aripi, pe pleoape... / Părea un biet războinic căzut într-o bătaie / Avea hlamida ruptă și o aripă beteagă / Cu sfârcurile boante și pene zdrențuite / Zăcea grozav de palid, sleit și fără vlagă / Și-ncet scâncea în somnu-i cu vise chinuite / *(Îngerul nădejdii).*

3. Începând cu volumul *Întrezăriri,* poezia erotică ocupă un loc mai important, anticipând sonetele publicate în 1964. Remarcabilă prin imagistică și senzualitate este poezia *Crăiasa de zăpadă:* „Și-acele mângâioase ninsori sub taina cheii / Poleiul dalb al pulpei cu lunecușuri lungi... / Eu ți-am cules, întâiul, din dinți toți ghioceii / Când te topeai în brațe-mi și-n zori nu vreai s-ajungi / Când mă culcam pe-ntinsul zăpezii tale goale / Și-mi cufundam obrajii în frăgezimi de foc, / Până umplea mijirea luminii boreale / Bălanele ținuturi cu viscol de noroc /".

4. În 1944, Editura Fundațiilor îi publică volumul *Poezii,* în ediție definitivă. Cariera poetului părea definitiv încheiată, mai ales că în anii care urmează până în 1964, opera lui Voiculescu este condamnată la uitare. Dar publicarea de către Perpessicius a ciclului *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu* produce o mare surpriză. Volumul este considerat o capodoperă a liricii erotice, iar Vasile Voiculescu este comparat cu marii creatori ai genului.

Modelul, așa cum sugerează și titlul, este „marele Will", căruia poetul îi aduce omagiul său în cel de al 90-lea sonet (CCXLIV): „Stric oare faimei tale? Îngăduie să-ți spun, / Oceanule de geniu ce-neci chiar și uitarea. / Cine-ar putea,

Scanned with OKEN Scanner

cu atâta mai mult un biet nebun, / Și-în ce chip pe lume, să pângărească marea? / Ți-am bântuit viața, eu, bădăranul Will; / Nu am putut ajunge năprasnica-ți mărire!"

Sonetele au fost scrise între 1954 și 1958 și continuă numărătoarea celor 154 tipărite de Shakespeare în 1609. Vasile Voiculescu preia modelul de sonet de la Shakespeare și păstrează, în general, aceleași teme, utilizând, la fel, alegoria și comparația amplă. Poetul împrumută motive și situații din opera lui Shakespeare, adresându-se acelorași personaje. Punctul de plecare este, de cele mai multe ori, livresc, dar discursul nu este lipsit de vibrație și emoție.

Temele volumului sunt: trecerea timpului, cunoașterea, poezia, moartea, toate subordonate iubirii, purtătoare a „originarului foc" prin care „Misterioasa carne sa face duh în noi" (CCV).

Scriind o „poezie despre iubire și nu de iubire", în care femeia este mai mult un principiu decât o existență carnală, poetul depășește anecdoticul și cântă frumusețea pură, ideatică; „N-am să mai fug; nu caut alte mărețe fapte, / Poeții rămân astăzi eroii omenirii / La albele-ți picioare torc versuri zi și noapte / Mi-ai încleștat pe soartă cătușele iubirii: / Să-ți cânt doar frumusețea mi-e unica ispravă / Nemuritoarea-ți formă pe veci s-o-nalț în slavă /." (CXCIX)

Iubirea vine din „tărâmul eternelor idei, fiind, ca în poezia lui Blaga", purtătoare a valurilor sacre primordiale: „Alături de lumina creată-n empireu, / Iubirea fu o nouă lumină pentru lume; / De-atuncea fiecare-n opaițu-i de hume / O poate aprinde singur, el sieși Dumnezeu./" (CXCI).

În numeroase sonete, iubirea se asociază eternei arte, în calea ce duce spre perfecțiune: „Aștept ceva, de-un farmec mai sus ca o izbândă / Nu bruta-ncoronare a sângelui aprins; / Dincolo de plăcere, pândesc altă dobândă, / Slăvită-mpreunare de genii, fără-nvins... / Râvnesc nenfăptuitul vis al desăvârșirii; / (CLVI).

Arta este catharsis al suferinței erotice și expresie a ei, „Mai tragic ca un țipăt din mine a țâșnit / Sfâșietor, sonetul ce ți-am trimis aseară. / Ocări, blesteme, imnuri acolo s-au ciocnit/".

Drumul către opera de artă presupune un gest ritualic, o distilare secretă din care se naște „îmbătătorul spirit, tăria și ardoarea", o sărbătoare, în care „ca o fecioară, vorba își dă virginitatea / Doar mirelui, poetul, și scrisul e o nuntă.../" (CCXII).

ÎN GRĂDINA GHETSEMANI

Isus lupta cu soarta și nu primea paharul...
Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea întruna.
Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul
Și-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna.

O mână nendurată, ținând grozava cupă,
Se cobora-mbiindu-l și i-o ducea la gură...
Și-o sete uriașă sta sufletul să-i rupă...
Dar nu voia s-atingă infama băutură.

Scanned with OKEN Scanner

În apa ei verzuie jucau sterlici de miere
Și sub veninul groaznic simțea că e dulceață...
Dar fălcile-ncleștându-și, cu ultima putere
Bătându-se cu moartea, uitase de viață!

Deasupra fără tihnă, se frământau măslinii,
Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă...
Treceau bătăi de aripi prin vraiștea grădinii
Și uliii de seară dau roate după pradă.

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Poezia face parte din volumul *Pârgă,* apărut în anul 1921, volum care marchează afirmarea originalității stilului lui Voiculescu. Deși majoritatea temelor și motivelor erau anticipate în primele sale volume, poetul depășește tradiționalismul sămănătorist prin spiritualizarea imaginii și înnoirea expresiei. Acum tehnica poetului este mai precizată, iar relieful expresiei este mai individualizat. Scenele și motivele biblice nu mai sunt simple elemente decorative, ci alegorii ale neliniștilor omului în aspirația sa către Dumnezeu.

Punctul de plecare al poeziei *În Grădina Ghetsemani* se află în Evanghelia Sfântului Luca:

„Și când a sosit în acest loc, le-a zis „Rugați-vă, ca să nu intrați în ispită". Și El s-a depărtat de ei ca la o aruncătură de piatră și îngenunchind Se ruga, zicând „Părinte, de voiești treacă de la Mine acest pahar... Dar nu voia Mea, ci voia Ta să se facă!" Iar un înger din cer s-a arătat Lui și-l întărea. Iar El, fiind în chin de moarte mai stăruitor se ruga. Și sudoarea Lui s-a făcut ca picături de sânge care picurau pă pământ. Și ridicându-se din rugăciune, a venit la ucenicii Lui și i-a aflat adormiți de întristare." (Luca 22, 40–46).

Motivul Rugăciunii lui Isus în Grădina Ghetsemani apare frecvent în numeroase lucrări de artă. Vasile Voiculescu menține în structura poemului majoritatea detaliilor din textul biblic pe care le dezvoltă într-o țesătură poetică străbătută de o mistică devoțiune. În poezia de inspirație religioasă, imaginea lui Isus apare, de obicei, asociată cu tema durerii, scriitorul oprindu-se asupra patimilor acestuia.

2. Rugăciunea din Grădina Ghetsemani are loc înaintea arestării lui Isus de către escorta înarmată, condusă de Iuda. Poetul se oprește asupra acestui moment, în care Iuda apare înspăimântat de apropierea patimilor predestinate de Tatăl.

Întreaga poezie se organizează, astfel, în jurul elementelor ce țin de natura dual a lui Isus. Înaintea martiriului, Isus ezită. Îndoielile și neliniștea, teama de moarte sunt ale omului, depășirea momentelor de zbucium, de teamă țin de natura divină.

În prima strofă poetul compune imaginea iconică a lui Isus în Grădina Ghetsemani, accentuându-se, spre deosebire de reprezentările picturale, zbuciumul omenesc, lupta cu un destin care-l înspăimântă; „Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea întruna". Prin contrast vizual se pun în opoziție omenescul și

Scanned with OKEN Scanner

În apa ei verzuie jucau sterlici de miere
Și sub veninul groaznic simțea că e dulceață...
Dar fălcile-ncleștându-și, cu ultima putere
Bătându-se cu moartea, uitase de viață!

Deasupra fără tihnă, se frământau măslinii,
Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă...
Treceau bătăi de aripi prin vraiștea grădinii
Și uliii de seară dau roate după pradă.

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Poezia face parte din volumul *Pârgă,* apărut în anul 1921, volum care marchează afirmarea originalității stilului lui Voiculescu. Deși majoritatea temelor și motivelor erau anticipate în primele sale volume, poetul depășește tradiționalismul sămănătorist prin spiritualizarea imaginii și înnoirea expresiei. Acum tehnica poetului este mai precizată, iar relieful expresiei este mai individualizat. Scenele și motivele biblice nu mai sunt simple elemente decorative, ci alegorii ale neliniștilor omului în aspirația sa către Dumnezeu.

Punctul de plecare al poeziei *În Grădina Ghetsemani* se află în Evanghelia Sfântului Luca:

„Și când a sosit în acest loc, le-a zis „Rugați-vă, ca să nu intrați în ispită". Și El s-a depărtat de ei ca la o aruncătură de piatră și îngenunchind Se ruga, zicând „Părinte, de voiești treacă de la Mine acest pahar... Dar nu voia Mea, ci voia Ta să se facă!" Iar un înger din cer s-a arătat Lui și-l întărea. Iar El, fiind în chin de moarte mai stăruitor se ruga. Și sudoarea Lui s-a făcut ca picături de sânge care picurau pă pământ. Și ridicându-se din rugăciune, a venit la ucenicii Lui și i-a aflat adormiți de întristare." (Luca 22, 40–46).

Motivul Rugăciunii lui Isus în Grădina Ghetsemani apare frecvent în numeroase lucrări de artă. Vasile Voiculescu menține în structura poemului majoritatea detaliilor din textul biblic pe care le dezvoltă într-o țesătură poetică străbătută de o mistică devoțiune. În poezia de inspirație religioasă, imaginea lui Isus apare, de obicei, asociată cu tema durerii, scriitorul oprindu-se asupra patimilor acestuia.

2. Rugăciunea din Grădina Ghetsemani are loc înaintea arestării lui Isus de către escorta înarmată, condusă de Iuda. Poetul se oprește asupra acestui moment, în care Iuda apare înspăimântat de apropierea patimilor predestinate de Tatăl.

Întreaga poezie se organizează, astfel, în jurul elementelor ce țin de natura dual a lui Isus. Înaintea martiriului, Isus ezită. Îndoielile și neliniștea, teama de moarte sunt ale omului, depășirea momentelor de zbucium, de teamă țin de natura divină.

În prima strofă poetul compune imaginea iconică a lui Isus în Grădina Ghetsemani, accentuându-se, spre deosebire de reprezentările picturale, zbuciumul omenesc, lupta cu un destin care-l înspăimântă; „Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea întruna". Prin contrast vizual se pun în opoziție omenescul și

Scanned with OKEN Scanner

divinul, sugerate, pe de o parte de sângele care reprezintă viața terestră și, pe de altă parte, albul, simbol al purității cerești. Intensitatea durerii capătă proporții cosmice, întreaga natură fiind străbătută de o jale metafizică: „Și, amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna".

Cele două strofe care urmează dezvoltă tragedia Omului înspăimântat de patimile crucificării, dar și depășirea acestui moment prin înțelegerea sensului misiunii divine a lui Isus. Prin alternarea perspectivei, îndoiala, ezitarea sunt amplificate. „Infama băutură", simbol al păcatelor omenirii ce trebuie răscumpărate prin jertfă, se ascunde sub aparența amăgitoare a mierii, veninul se asociază cu dulceața. Lupta cu moartea depășește limitele unei drame omenești, ea reprezentând alegoric esența eternului conflict dintre suflet și trup, dintre spirit și materie.

Ultima strofă completează cadrul tradițional evanghelic din prima strofă. Imaginea terifiantă a măslinilor care „păreau că vor să fugă din loc să nu-l mai vadă" amplifică tragismul viziunii. Un vânt de spaimă frământă lumea, anunțând martiriul care va schimba destinul omenirii. Ultimul vers, „Și uliii de seară dau roate după pradă" e încărcat de sugestii premonitorii.

3. Epitetele, în majoritate exprimate prin adjective, definesc dimensiunile zbuciumului interior, mai puțin cadrul, care este redus la câteva elemente esențiale.

Proiectarea acestei drame într-un timp mitic se reliefează, la nivel gramatical, prin folosirea verbelor la timpul imperfect, toate fiind predicate ale propozițiilor principale.

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. „Poet religios, hrănit din substanța evangheliilor, cărora am văzut că le-a împrumutat forma alegoriilor și a parabolelor, dar și aceea a Vechiului Testament, poate mai apropiat de asprimea și tensiunea propriului său sentiment de viață, V. Voiculescu a reprezentat după 1920 un moment liric caracteristic. *Poemele cu îngeri* (1927) dezvoltă ciclic motivul vizionar al îngerilor, în poezii străbătute de un fior mistic foarte autentic și care vor fi, din întreaga lui operă, printre cele mai citite de viitorime. Unele din acestea conexează în chip pătrunzător motivul angelic cu sentimentul de sine al unui om din popor, primind în tristețea și umilința condiției lui revelația vizionară, ca în bucata „L-am lăsat de a trecut". Dar chiar mai înainte și după aceasta, poetul a fixat în versuri cu adânc ecou nu atât reacțiile conștiinței religioase, desfătându-se de certitudinile ei, cât îndoielile, neliniștile, luptele omului aspirând către Divinitate." (Tudor Vianu, vol. *Opere* 5).

2. În cadrul iconografiei cristice apare frecvent motivul Rugăciunii lui Isus în Grădina Ghetsemani. El cunoaște expresii strălucite în lucrările unor mari maeștri, cum ar fi: Duccio, El Greco, Dürer, Mantegna, Bellini etc. Fiecare dintre acești mari artiști vine cu o viziune proprie în reprezentarea acestui moment, diferențele ținând nu numai de contextul spiritual, dar, mai ales, de identitatea stilisticii a fiecăruia dintre ei. Bernard Berenson, în cartea sa *Pictorii italieni ai renașterii* prezintă astfel modul diferit de reprezentare plastică a acestor scene biblice de către Giovani Belllini și Andrea Mantegna: „Fiecare din cei doi artiști are la National Gallery din Londra o *Rugăciune în grădina Ghetsemani*. Liniștea, solemnitatea, un sens de infinită gravitate a evenimentului, exprimate de unul, nu află nici o corespondență în opera celuilalt, în care un gigant de piatră, îngenuncheat în văzul Romei, în mijlocul unei lumi de cremene, se roagă în fața unor momentan mâhniți Cupidoni. Acest tablou este vrednic de admirat, din numeroase motive, dar nu pentru sfârșitul său creștin."

Scanned with OKEN Scanner

III. VERIFICAȚI VĂ CUNOȘTINȚELE

1. Stabiliți punctul de plecare al poeziei *În Grădina Ghetsemani* și analizați diferențele de detaliu și de viziune față de izvorul de inspirație.

2. Urmărind structurarea discursului liric, recompuneți imaginea lui Isus și subliniați elementele care-i conferă valoare de simbol.

3. Încercați să realizați o paralelă între poezia de inspirație religioasă a lui Vasile Voiculescu și *Psalmii* lui Tudor Arghezi.

CLXXXIII

Mereu cerșim vieții ani mulți, așa-n neștire,
Ne răzvrătim, ne plângem de piericiunea noastră,
Și încă nu-nțelegem că fără de iubire
Se vestejește Timpul în noi ca floarea-n glastră;
Rupt din eternitate, el vrea tărâm asemeni
Din care-altoiul șubred să-și tragă seva nouă;
Noi îl primim cu gheață și-l răsădim în cremeni
Când Dragostea-i unica vecie dată nouă.
Ci-n van acum te mânii pe mine și m-arunci,
Minunile iubirii n-au stavile pe lume;
Ca Lazăr la auzul duioaselor porunci,
Oricând și ori de unde mă vei striga pe nume,
Chiar de-aș zăcea în groapă cu lespedea pe mine,
Tot m-aș scula din moarte ca să alerg la tine.

I. STUDIUL TEXTULUI

1. În sonetele lui Vasile Voiculescu iubirea și eternitatea se conjugă prin puterea transfiguratoare a artei, singura în măsură să scoată omul de sub tirania timpului și puterea morții.

2. Sonetul CLXXXIII se structurează pe două planuri, unul general, conceptual și al doilea, concret, imediat. Amândouă se organizează în jurul unui „epic de referință", „un mic scenariu care concretizează emoția" (Eugen Simion).

a. În primele opt versuri asistăm la o meditație pe tema adevărului subiectiv că „Dragostea-i unica vecie dată nouă". Erosul transcende existența omenească, dând timpului sens, al cărui corespondent spațial în ordine absolută este nemărginirea.

Altfel, în absența erosului el devine fragil, se vestejește „în noi ca floarea-n glastră". Deci altoiul eternității devine fertil numai pe solul iubirii. Existența efemeră este sugerată prin simboluri care exprimă trecerea, spațiul închis, încremenirea, sterilitatea: „piericiunea noastră", „se vestejește Timpul", „floarea-n glastră", „altoiul șubred", „răsădim în cremeni". Comparațiile sunt de natură vegetală și animală. Întregul fragment se organizează în jurul a doi termeni fundamentali, Timpul și Iubirea, amândoi scriși cu majusculă.

Scanned with OKEN Scanner

b. A doua parte a sonetului ne introduce în planul unei situații concrete. Modul de adresare se schimbă prin folosirea persoanei a II-a, oferindu-se un suport concret ideii enunțate la început. Domeniul de referință este altul, iubita capătă dimensiunile sacrului, ea este Iubita Crist. Incidentul despărțirii nu poate distruge ardoarea sentimentului dragostei. Chemarea iubitei este comparată cu scoaterea din moarte a biblicului Lazăr la auzul vorbelor lui Isus: „Ca Lazăr la auzul duioaselor porunci, / Oricând și ori de unde mă vei striga pe nume, / Chiar de-aș zăcea în groapa cu lespedea pe mine, / Tot m-aș scula din moarte ca să alerg la tine. /". Concluzia este că sacralitatea iubirii smulge omul de sub tirania vremelniciei.

3. Procedeele folosite sunt diferite. În prima parte, comparațiile cu elementele vegetale sugerează un spațiu limitat, în care eternitatea nu este posibilă. În cea de a doua parte, comparația are în structura ei elemente biblice care conferă iubirii proiecție universală.

Sonetul se abate de la organizarea strofică tradițională, iar distihul izolat, în care este folosit modul condițional optativ, se impune ca o opțiune și ca o concluzie totodată.

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. „V. Voiculescu este un poet de concepție și în versurile mai vechi *(Urcuș, Destin)* împacă un vitalism păgân, dezechilibrat, cu un puternic sentiment religios. Limbajul poemului e aspru, cu multe elemente dialectale. Voiculescu vrea să fie „surugiu de cuvinte" și trece versul, în scopul de a-l regenera, prin urcușurile bolovănoase ale limbii, pe cărări de piatră „abia slemnite" *(Urcuș)*. Cuvintele (observa G. Călinescu) tind să iasă de sub tirania ideii, devenind „obiecte de contemplație". În Sonete, dimpotrivă, cuvintele se supun în întregime ideii, culoarea lor scade, reliefurile își pierd din agresiunea formelor, poezia se abstractizează. Tema este, acum, iubirea văzută ca un concept deschis spre semnificațiile universului. Modul acesta de a trata un sentiment e vechi, de la Dante încoace literatura ne-a obișnuit cu ideea că prin dragoste se deschide o poartă spre cosmos și divinitate. Voiculescu reia această retorică strecurând în versuri solemne și reci neliniștea modernă provenită din conștiința blestemului și a izbăvirii prin artă. Sunt 90 de sonete, în continuarea celor 154 rămase de la Shakespeare, cu elemente formale asemănătoare (triunghiul pasional, luciditatea disperată, lamentații suave etc.), însă independente față de model prin tensiunea spiritului. În primul înveliș al poemelor dăm peste alegorii solemne cu idei existente în toată lirica Renașterii, înaintea tuturor ideea plenitudinii, eliberării spirituale prin mijlocirea unei pasiuni. Cel care iubește are un țel mai sus de simțuri, idealul e desăvârșirea, în preajma sentimentului stă totdeauna, ca factor amplificator și ordonator, rațiunea („puterea gânditoare")." (Eugen Simion – Reprodus după vol. *Scriitori români de azi)*

2. Citiți sonetul XIX de William Shakespeare.

III. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. Analizați structura compozițională a sonetului CLXXXIII.
2. Comentați modul de întrepătrundere a planurilor și a mijloacelor poetice folosite.
3. Faceți o paralelă între sonetul XIX de W. Shakespeare și sonetul CLXXXIII de Vasile Voiculescu.

Scanned with OKEN Scanner

1. În 1966, apariția postumă a povestirilor lui Vasile Voiculescu impune un prozator matur, „perfect stăpân pe mijloacele sale și care nu datorează nimic poetului". (N. Manolescu)

Publicarea romanului *Zahei orbul,* în 1970, consacra definitiv acest mare scriitor, numele său fiind deseori asociat celor ale lui M. Sadoveanu, Mircea Eliade, Gala Galaction sau ale unor maeștri ai literaturii universale, cum ar fi: E. T. A. Hoffman, Edgar Allan Poe, Thomas Mann, Melville ori Panait Istrati.

Majoritatea povestirilor, incluse în volumele *Capul de zimbru* și *Ultimul Berevoi,* au fost scrise între anii 1946 și 1957. Temele și motivele sunt, în cele mai multe cazuri, vânătoarea, magia, omul fantastic, animalul totemic. Scriitorul este atras de ceea ce este neobișnuit, straniu, imaginând o lume de mit și legendă, în care realul și imaginarul se interferează sub forța unei magii narative rar întâlnite în literatura noastră. Vladimir Streinu arată că cele mai multe dintre ele sunt întâmplări fabuloase.

2. În categoria anecdotei pot fi încadrate *Proba, Fata din Java, Capul de zimbru, Farsa,* unde sunt povestite întâmplări aparent autentice, generate de „o situație extraordinară". În *Proba,* un moșier grec, după o viață aventuroasă acceptată de majoritatea cunoscuților, se căsătorește la vârsta de 70 de ani, provocând o întreagă campanie calomnioasă împotriva foarte tinerei sale soții. Acuzația de adulter, adusă de către mulțimea bârfitoare la nașterea fiecăreia dintre cele patru fete, provoacă replica bătrânului soț. El închiriază vitrina cofetăriei din centrul târgului, unde, în zi de sărbătoare, tatăl și fetele sale se înfățișează fiecare cu piciorul drept gol, care avea șase degete, dovadă a paternității în afara oricărui dubiu.

În *Fata din Java* elementul surpriză este întreținut de iluzia mult așteptatei fete javaneze, care se dovedește a fi în cele din urmă o pernă făcută din ierburi uscate, remediu indigen împotriva căldurilor tropicale.

3. Proza fantastică a lui Vasile Voiculescu dobândește o expresie strălucită în povestirile: *În mijlocul lupilor, Pescarul Amin, Ultimul Berevoi, Sezon mort* și *Lostrița.* Scriitorul imaginează o lume fabuloasă, sălbatică, de o extraordinară vitalitate, unde, prin intermediul vânătorii și magiei, omul intuiește principiile primordiale ale existenței. Eroii acestei povestiri sunt niște existențe arhetipale care realizează pe cale magică întoarcerea într-un timp și un spațiu arhaic. Personajul este vânător și solomonar, în același timp, și, prin regresiune în timp, el întreține o puternică relație cu un animal originar, totemic, strămoș și „ocrotitor prin veșnicie". El poate fi „arhetipul lupului", „marele lup spiritual de dincolo", omul pește, „ursul tragic", „marele taur al muntelui", „bătrânul arhitaur".

Această condiție a Omului-animal este ilustrată în portretul Luparului: „Era un bătrân verde, uscat și ciolănos, posomorât, dar cu o privire arzătoare, părul căzut pe frunte și mâinile lățite, cu degetele răschirate ca niște labe". El este vânător de lupi și vrăjitor de lupi, cunoaște obiceiurile acestora, fiindcă moștenise acest dar din moși strămoși. Între el și fiarele pădurii se stabilesc alte relații decât cele obișnuite dintre vânător și vânat. El le vorbește lupilor și îi domină prin magie.

Scanned with OKEN Scanner

Aceeași structură ambiguă o întâlnim și la eroul din *Pescarul Amin*. El „are în toată făptura lui ceva de mare amfibie. Înalt, șui, cu pieptul mare, ieșit înainte și umflat pe lături, cu piept larg cuprinzător, cu albia pântecului când suptă, când îmbortoșată cu aer, cu brațe lungi și palme late ca niște lopecioare, cu coapse și picioare așișderi, deșirate, el se scurtează și se lungește în apă, zvâcnind ca broasca din arcurile încheieturilor de la toate mădularele. Pielea de pe el, lunecoasă nu are fire de păr, moștenire din moși strămoși a neamului Aminilor care s-ar zice că s-ar fi trăgând din pești. Când iese din gârlă, el nu rămâne leoarcă, se zvântă într-o clipă. Tăbăcit de vânt și soare, e încrustat ca de niște solzișori: locurile porilor îs estompate de mâl și de mâzga peștilor cu care necontenit se freacă în bulboane. Se poartă tuns mărunt și își rade barba ca atunci când se ridică din străfunduri să poată căsca ochii mari, să nu-l orbească șiroaiele din părul căzut pe față".

Amin participă, alături de brigada de pescari, la prinderea unui uriaș morun, prezență nefirească în baltă, rătăcit din apele Dunării. El se opune soluției de a folosi dinamită pentru prinderea acestui pește fabulos. Rămas singur, după un moment de regăsire de sine și solidaritate cu morunul, arhetipul spiritual al neamului său, Amin, după ce „își umple pieptul cu tot văzduhul nopții", se cufundă să dea la o parte bolovanii spre a distruge capcana și a elibera morunul. Coborârea în străfunduri echivalează cu ieșirea din real și regăsirea paradisului acvatic pierdut: „Și alaiul fabulos al peștilor se desfășoară triumfal, la mijloc cu morunul fantastic înconjurat de cetele genunilor, ducând la piept pe strănepotul său, pescarul Amin, într-o uriașă apoteoză către nepieritoarea legendă cosmică de unde a purces dintotdeauna, omul".

Finalul este încărcat de semnificații tulburătoare privind tentația absolutului. Amin este „eroul unei mari drame totemice, și prin aceasta, duh pregătitor, al Naturii și al tainelor Creațiunii".

În *Ultimul Berevoi* asistăm la o poveste alegorică despre dispariția mitului, simbolizată prin moartea bătrânului solomonar, ultimul descendent al familiei Berevoi.

Înmulțirea fiarelor sălbatice pun în pericol turmele păstorilor cărora autoritățile le interzic folosirea armelor de foc. În aceste situații se apelează la protecția unui vrăjitor, ultimul descendent din neamul Berevoi. Acesta, prin ritual magic, încearcă invocarea duhului „arhitaurului" pentru a reda vitelor vigoarea pierdută în lupta cu animalele pădurii. Din acest moment, întreaga curgere epică se suprapune pe derularea unui ritual magic, scriitorul remarcându-se printr-o extraordinară capacitate de a inventa simboluri, mișcări magice și eresuri într-o proiecție anistorică.

Magia nu are efect, iar înscenarea propriei morți de către ultimul Berevoi sugerează dispariția unei culturi mitice, arhaice.

Ceea ce se poate remarca la povestirile lui Vasile Voiculescu este preferința pentru situațiile neobișnuite, miraculoase, curgerea imperceptibilă a realului în fantastic, finalul ambiguu, deschis oricărei interpretări și, mai înainte de toate, o extraordinară vocație narativă.

Scanned with OKEN Scanner

LOSTRIȚA

Nicăieri diavolul cu toată puiţa şi nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul de baltă, se ştie, este nelipsit dintre oameni şi cel mai amăgitor. Ia felurite chipuri: de la luminiţa care pâlpâie în beznele nopţii şi trage pe călătorul rătăcit la adânc, până la fata şuie care se scaldă în vultori şi nu-i decât o stimă vicleană, cursă pusă flăcăilor neştiutori, să-i înece.

Pe Bistriţa, Necuratul rânduise de multă vreme o nagodă cu înfăţişarea de lostriţă. De sus de la izvoare şi până dincolo de Piatra, peştele naibei se arăta când la bulboane, când la şuvoaie, cu cap bucălat de somn, trup şui de şalău şi pielea pestriţată auriu, cu bobiţe roşii-ruginii, ca a păstrăvului.

După prubuluiala vânătorilor de peşte, ar fi ca doi colţi de lungă şi ar cântări dincolo de douăsprezece ocale. Alteori însă, când vrea să înşele cu tot dinadinsul pe cel pe care şi-a pus ochii, creşte de trei ori pe-atât şi îşi schimbă arătarea. Iese şi se întinde moale, la râniş. De departe, ai zice că e o domniţă lungită la soare pe plaja de nisip argintiu.

Lostriţa vrăjită a ademenit multă lume. Pescari iscusiţi i-au întins mreje, dar au căzut ei în mrejele fermecătoarei, ca să se ducă pentru totdeauna la fund. A tras în capcană copii neştiutori, copilandri furaţi de strălucirea ei, flăcăi turburaţi şi duşi în inspite de frumuseţea-i fără împotrivire. N-a fost an să nu-şi ia, acolo, în genună, dajdia ei, unul sau doi inşi scoşi din minţi.

De la o vreme, oamenii au început să-şi dea seama de primejdie şi să se păzească. Când zăreau lostriţa fulgerând ca o sabie care taie apele în sus şi-n jos, întorceau capul şi fugeau. Cei de pe plută, când o vedeau luând şuvoaiele în lung şi călătorind alături de ei, nu ştiau cum să cârmească şi să se abată din calea năzdrăvanei. Era prădalnică! Hulpavă de peşte, pe care-l înghiţea cu nemiluita. Dar mai ales nesătulă de carne de om, căreia ajunsese să-i ducă dorul. Şi, flămândă, se făcea din ce în ce mai îndrăzneaţă, mai frumoasă, mai ademenitoare. Dar şi lumea din ce în ce mai învegheată. Căci acum lostriţa era vestită. O cunoşteau toţi şi se fereau.

Dintre rândurile de copilandri care crescuseră flăcăi, alergând nebuni cu undiţile pe urma lostriţei, unii pieriseră înecaţi, cei mai mulţi, temători, se lăsaseră. Numai Aliman, singurul, îi rămăsese credincios. Mereu îi întindea cârlige cu tot soiul de nade gustoase, mai ales păstrăvi vii, şi nu pierduse nădejdea că odată şi-odată o să-i cază în mâini.

El nu credea în basmele bune pentru copii. Râdea, când i se povestea de ştime schimbate în lostriţe, ori de naiba prefăcut în peşte. Şi flăcăul prigonea neobosit fiara apelor, care parcă fugea de el.

Dacă are ea vrăjile ei, apoi le am şi eu pe ale mele, glumea pornind iar la vânat. Zvârlind de atâţia ani undiţa şi aşezând cârlige, i se arătase şi lui de câteva ori vestita lostriţă, nălucind prin bulboane, mlădie şi întru totul minunată, ca un peşte din poveste. Dar totuşi peşte adevărat.

Acum, când a ajuns flăcău voinic şi a deprins toate vicleşugurile sălbăticiunilor, a izbutit s-o prindă o dată în undiţă. Numai o clipă! Când, cu inima săltând nebuneşte, se arcui s-o tragă afară, lostriţa scăpă şi se duse cu nadă cu tot. Prin câte trecuse deprinsese şi ea uneltele oamenilor şi învăţase să scape de ele. Aşa se mângâia Aliman, istorisind păţania. Asta era pe la începutul primăverii. Pe la mijlocul verii a ochit-o din nou şi a încolţit-o într-un cot cu apa scăzută numai până la glezne. Plecându-se repede deasupra ei, a înhăţat-o în braţe. Dar sălbăticiunea a zvâcnit o dată cu putere, l-a plesnit cu coada peste obraz şi i-a scăpat din mâini ca o săgeată licăritoare, cum îi scăpa duminica câte o zvârlugă de fată la horă. Doar că n-a auzit-o şi pe ea hohotind. Flăcăul a rămas multă vreme acolo buimac, cu gura căscată. Şi de atunci nu i-a mai ieşit din carnea braţelor o dezmierdare, ca un gust de departe al lostriţei. Îi simţea mereu povara şi forma în mâinile nedibace şi în sufletul tulburat.

Aliman era frumos şi voinic. Nu ştia de frica nimănui. Cu atât mai puţin de a celor nevăzute şi neştiute. Bistriţa pentru el nu mai avea taine şi ţinea la adânc ca o vidră. S-a jurat să prindă lostriţa vie şi nu şi-a mai îngăduit zi-noapte hodină. De dincolo mult de Toance, mai până-n Siret şi-napoi, el vămuia apele, prefira vârtejurile, cerceta sorburile, ca un nebun. Alerga, mânca, dormea, trăia numai pe prunduri de apă.

Toţi vedeau şi îi băteau capul că-l vrăjise lostriţa blestemată şi curând are să-i facă de petrecanie. El nu mai râdea ca altădată. Punea capul în piept îndârjit şi pleca fără să mai asculte.

De multe ori a fost gata să se înece. Dar niciodată din pricina lostriţei. Ci din alte împrejurări. Aşa, odată, când a sărit să scape nişte plutaşi din fierbătorile râului. Altădată, pentru o undiţă furată de ape. De câteva ori a ieşit abia răsuflând, strâns de gât de braţele unor copii căzuţi la adânc. De curând, vrând să scoată un cal apucat în volbura talazurilor, abia a ieşit din şuvoaie pe o plavie

Scanned with OKEN Scanner

unde a stat leşinat vreme îndelungată. Nici nu ştia cum şi cine îl trage cu viaţă din genunile fără fund.

Dimpotrivă, când i se arăta lostriţa îi mergea bine şi avea spor. Atunci prindea cu uşurinţă peşte mult şi apele i se supuneau ascultătoare, purtându-l lesnicioase încotro dorea.

Dar lostriţa se ivea din ce în ce mai rar. Pe urmă, spre sfârşitul verii, a pierit... Flăcăul, de atâta zbucium şi alergătură, se topea. S-ar fi zis de ciudă, dacă nu de dor. Bătea singur prundurile pustii bântuite de toamna ce se lăsa timpurie. Apele veneau năboi tot mai negre şi mai umflate, potmolind reniile senine unde ieşeau vietăţile la lumină. Acum toate se ascunseră şi amorţeau la adânc.

Pe urmă, o iarnă grea afară din cale tăbări peste valea ferecată înghețuri şi zăpezi. Trebuia să pui urechea pe ţeasta groasă de cremene verde a gheţei, care, ca o lespede de mormânt, sugruma Bistriţa, ca să auzi abia ici-colo un gâlgâit surd şi depărtat, semn că râul trăieşte.

Aliman a tânjit, aproape a bolit tot timpul. Parcă intrase şi în el somnul iernii. Numai la gândul lostriţei mai învia. Atunci lua toporul şi spărgea de-a lungul bulboanelor copci şi răsuflători, ca să trimită puţin văzduh peştilor, care altfel mor acolo dedesubt, înăbuşiţi.

Uneori flăcăii şi fetele izbuteau să-l ia cu sila pe la şezători şi furcării. Şedea însă posomorât. Nu se dezmorţea decât când începeau poveştile cu lostriţa fermecată. Asculta lacom isprăvile ei şi zâmbea. Descosea îndelung pe toţi cei cărora se arătase. Iscodea despre vrăjile şi vrăjitorii cu puteri asupra apelor şi peştilor. Şi apoi rămânea cu minţile aiurea.

Până, în sfârşit, a dat Dumnezeu de a venit şi primăvara. Bistriţa şi-a sfărâmat cătuşele şi apele au năboit furioase spre vechea lor slobozenie. Valea s-a umplut cu urlet, cu vuiete şi bubuituri ca de cumplită bătălie. În fiecare zi treceau vârtejuri duse de nahlapi, buşteni răzleţi, sfărâmături de plute, vite vii ori înecate. Oamenii se aţineau cârduri să scape din valuri şi să tragă la mal câte puteau ajunge cu cângile.

Încetul cu încetul, s-au potolit mâniile şi apele s-au aşezat în matcă. Păstrăvii ageri au început să se ţească, urmăriţi de lostriţe, flămânde, fulgerând după ei.

Numai lostriţa cea mare nu se arăta. O izbise vreun sloi sau vreun buştean repezit pe neaşteptate de valuri? O târâse năpraznica viitură pe alte meleaguri? Se strămutase în genuni mai avute în peşte? Aliman a căutat-o îngrijorat multă vreme. Pe la Paşte iat-o că s-a ivit. Mai mândră, mai vicleană, unduind trupul cu ispite femeieşti în el. Inima lui Aliman a început iar să bată ageră. Roşeaţa i-a venit în obraji. Şi bărbăţia, îndrăzneala lui de altădată s-au dovedit în tot soiul de isprăvi de necrezut, biruind fără greutate puterile Bistriţei furioase. Mereu şi din toate încercările ieşea cu izbândă şi se întorcea nevătămat... Pescuitul lui era un neîntrerupt noroc. Pleca într-o doară să prinză cu mâna pe sub pietre câţiva păstrăvi pentru o gustare şi se întorcea îndată cu dăsaga doldora.

Numai de lostriţa râvnită, care acum îl juca şi îl înfrunta pe faţă, nu se mai putea atinge, şi îi simţea mereu dulcea ei greutate în braţele-i pline de amintirea ei.

Povăţuit de nişte cojani urcaţi cu carele după lemne, a împletit din nuiele un fel de cotețe, ca nişte cuşti, pe care le-a ascuns ici-colo în apele limanurilor, unde ştia că trage sălbăticiunea, după ce le-a umplut cu păstrăvi vii. Lăsa numai o portiţă ca o pâlnie pe unde să pătrundă lostriţa, dar pe unde să nu mai poată ieşi. La altele iscodise câte o clapă, care să se deschidă numai din afară şi să se închidă îndată ce vânatul a pătruns înăuntru. Toate zadarnice. Muntenii râdeau de coliviile lui în care vrea să prinză apele. Capcane pentru peştii proşti de la baltă. Atât numai că dimineaţa găsea momelele mâncate şi gratiile rupte ca de o mână. Aliman s-a luat de gânduri şi a început să se încredinţeze că nu este lucru curat. Şi iar a pornit să tânjească.

Într-o zi s-a hotărât. A plecat în sus, la un sat sălbatec de pe Neagra. Auzise el că acolo e un vraci bătrân, mare descântător de peşti, un fel de stăpân al apelor. A urcat cale de o zi şi a ajuns noaptea târziu. A nimerit casa, a bătut şi s-a rugat de găzduire. Vrăjitorul l-a primit şi l-a oprit de a rămas chiar la el câteva zile. Ce i-o fi spus, ce l-a învăţat, cum l-a descântat, nu se ştie.

Aliman s-a întors acasă cu o lostriţă lucrată în lemn, aidoma de şuie şi frumoasă ca cea din Bistriţa. Vopsită la fel cu aur şi argint şi stropită cu picăţele galbene ruginii. Era alcătuită din nouă jumătăţi care se îmbucau una-ntr-alta, cu scoabe. În mijlocul gol al închipuirii, după ce a frecat-o peste tot cu lapţii de lostriţă şi buruieni de apă, a ascuns un alt peştişor mai mic, tăiat dintr-un corn de cerb: ca să-i dea cumpăneală în apă şi s-o cârmuiască. Toate au fost vrăjite, descântate şi afierosite după străvechi noime şi îndreptare ale magiei pierdute şi uitate de ceilalţi. Şi într-un miez de noapte cu luna în pătrar poleind trupul gol al flăcăului, Aliman a intrat până la mijlocul râului cu peştele vrăjit în mână, a spus încet descântecul învăţat pe de rost, în care se lepăda de lumea lui

Scanned with OKEN Scanner

Dumnezeu și a dat drumul păpușii cu chip de lostriță. Apele au primit-o și parcă au săltat, purtând-o supuse. Omul s-a dus, după povață, și s-a culcat. Ca niciodată, a dormit adânc și liniștit până a doua zi la prânz, când l-au trezit oamenii. Plouase sus la munte și Bistrița venise sodom din mal în mal, cărând sfărâmături de sate la vale, cu case, oameni și vite. Trebuia să sară și el, cel mai cutezător și mai priceput, să dea ajutor.

Când a sosit Aliman nu se putea face nimic. Trecuseră toate ca nălucile, cu hăituri jalnice acoperite de tumultul nahlapilor, și se pierduseră departe. Numai o sfărâmătură de plută se zărea în sus învârtindu-se năucă în volubura apelor, care aci o repezeau la vale, aci o țineau iar în loc și o întorceau în ochiurile uriașe cu miezuri de sorb. Pe ea o făptură omenească abia se mai ținea cu amândouă mâinile pe o rămășiță de cârmă. Aliman se pregătea să intre voinicește în valuri și să o aștepte la loc prielnic, cu cangea în mână, când pluta se smulse din fierbătoare și veni cât ai clipi țintă la mal, sub picioarele lui. Dintre sfărmături el scoase în brațe o fată, singura viețuitoare care nu fusese smulsă de apele hrăpărețe. Era leșinată.

Flăcăul o întinse pe iarbă, o frecă pe inimă, îi apăsă coșul pieptului, așa cum se dă ajutor înecaților. Fata își veni numaiîndecât în fire. Nu înghițise deloc apă. A zâmbit izbăvitorului ei, s-a uitat speriată la lumea adunată și a cerut mâncare. Oamenii vedeau cu uimire cum se zbicesc repede straiele pe ea, ia, fota, opincile, ca și când n-ar fi fost udă niciodată. Au mai băgat de seamă că are părul despletit pe umeri ca niște șuvoaie plăvițe resfirate pe o stană albă. Ochii, de chihlimbar verde-aurii cu strilici albaștri, erau mari, rotunzi, dar reci ca de sticlă. Și dinții, când i-a înfipt într-o coajă de pâine întinsă de Aliman, s-au descoperit albi, dar ascuțiți ca la fiare.

Fata sta liniștită. Dar Aliman n-a mai lăsat-o mult acolo. A luat-o grabnic la el acasă, unde a ascuns-o de ochii străini. Și s-a încins între ei o dragoste cum nu se mai pomenise pe meleagurile acelea. Parcă fuseseră făcuți și adunați înadins unul pe potriva celuilalt. Era frumoasă, cu chipul poate cam bucălat, șuie, cu trupul lung, mlădios și despicătura coapselor sus ca la buni înotători.

Flăcăul uitase dintr-odată de lostriță și de vrăji. Ținea fata în brațe, și dulcea povară împlinea tot ce râvnise și jinduise nebunește până atunci. Ziua stăteau închiși în casă ori umblau alintați prin păduri. Noaptea ieșeau la Bistrița, ținându-se de după gât. Se scăldau cu nesaț, goi amândoi, până îi prindeau zorii. Apele se făceau pe rând de aur, de argint și apoi albastre, învăluindu-i tăinuitoare. Când unda ajungea ca olmazul, ei ieșeau și se îmbrăcau. Vânau păstrăvi și îi mâncau acolo, fripți la foc de brad, cum îi plăcea fetei.

Au trecut câteva săptămâni. Satul bâzâia de zvonuri ca un roi întărâtat. Precum că fata ar suge sângele flăcăului ca o strigoaică. Dar Aliman era mai sănătos, mai voinic, mai frumos și mai bun cum nu fusese niciodată. Și nu le păsa de nimic.

Lostrița, după spusele lumii, se ivise iară. Acum nu se mai ascundea. Plutea în văzul tuturor de-a lungul apei... Numai flăcăul nu se mai sinchisea dacă e cea de lemn sau cea adevărată. Ieșise din minte trecutul întreg și vremea trecea amețitoare, ca o Bistriță umflată de fericiri...

De la un timp, dezmeticit puțin, flăcăul, ca să-și statornicească norocul, a început să se gândească la rânduielile trebuitoare, nuntă, cununie. Și i-a spus fetei. Ea a hohotit nebunește, luându-l de gât. Ea știa de ibovnic și de dragoste, nu-i ardea nici de popă, nici de biserică. Nu pentru asta venise ea pe lume.

Era sălbatecă. Cu multe ascunzișuri și taine. Și, totuși, nu știa nici cum o cheamă. Îi dase de la el numele Ileana.

Dar toate trebuie să aibă un isprăvit. Pe la mijlocul verii s-au trezit buzna peste ei cu o femeie voinică, iute și sturlubatică, așijderi apelor după ploaie. Despărțindu-i cu asprime, ea prinse fata de braț, ocărând-o mânioasă. Era mama Ilenei, care după multe cercetări îi aflase culcușul. Venea de sus, de departe, de la izvoarele Bistriței aurii, unde spunea că-și are rosturile. Cunosc toți ocina veche a Bistricencei... și, smucind fata, o certă oțărâtă cum putuse ea să-și uite de părinți, să se lapede de surori, să-și părăsească avuțiile ca să se lipească fără rușine de sărăcia și neamul prost al oamenilor de aici. Fata se împotrivi zadarnic. Maică-sa îi șopti în ureche niște vorbe care parcă o adormiră. Aliman, dat deoparte cu mâna, sta prostit, gol de puteri ca o armă descărcată. Și, până să-și vină în fire, femeia cu prada era departe. Până târziu, toamna, Aliman a bătut izvoarele tuturor Bistrițelor, neagră, albă, aurie, precum și a tuturor Bistricioarelor, fără folos. Nimeni nu cunoștea, nici măcar n-auzise de Bistriceanca ori de fata ei și nici de sălașurile lor. Numai un moșneag trecut de suta de ani își mai amintea de ele. Era copil când satul le alungase cu pietre și le dase foc casei pentru multele blestemății și răutăți ce săvârșeau cu ajutorul Satanei.

Scanned with OKEN Scanner

A căutat apoi pe vraciul care-l descântase. Nu l-a mai găsit nici pe ăsta. Plecase dincolo, peste munte, la niște neamuri.

Flăcăul s-a întors și s-a închis în el și în casă. Ajunsese nevolnic și moale ca o cârpă. Făceau toți din el ce vreau. Nu se mai împotrivea la nimic.

Curând l-a ochit o fată mai îndrăzneață și l-a îmbrobodit ușor. Și se logodiră, ca să-l lege de-a binelea. Aliman se lăsa, plecat de pe lumea asta. Nu mai intra în pădure după vânat, nu mai cobora la apele Bistriței. Uitase parcă de lostriță, de undițe, de căprioare. Se însura numai fiindcă nu mai avea voință să se împotrivească nici unei biete fete, care în ochii lui era mai puțin decât o gânganie, și orice îi era totuna.

Nunta s-a hotărât în gura postului; la Filipi. Noaptea plouase potop la munte și negureala stăruia încă. Dar în vale era cald și senin ca vara. În curțile nunului, mesele întinse vuiau de râsete și voie bună. Mirii veniseră de la biserică și se așezaseră între cei doi nuni. Fata, veselă și mândră. Aliman, tulburat, visase în ajun că se însura cu lostrița și-l cununa bătrânul vrăjitor. Ea sta dreaptă lângă el, înălțată pe coada ca două pulpe gata să se despice, și-și rezema capul bucălat de al lui. Rachiul curgea gârlă. Secărica alerga din mână în mână cu ulcica. Toți, bucuroși, închinau cu Aliman, care ciocnea cu oricine, fără potrivire, și da de dușcă.

Pe la jumătatea prăznicului sosi în goană un băiețaș, cu vestea că lostrița vrăjită s-a arătat iară. E aici aproape, ieșită la liman sub coasta iadului, unde sta lungită la soare, ca o domniță. Parcă doarme. Numai bate ușor din coadă, ca și cum s-ar apăra de musculițe. E mai mare și mai frumoasă ca până acum. Aliman, buimac de băutură, cum auzi de lostriță, s-a deșteptat ca dintr-un somn adânc și a sărit smintit dintre oaspeți, strigând: „Azi nu mai scapă! O mănânc de nunta mea!“ Și a alergat nebun spre râu.

S-auzea din ce în ce mai aproape hreamăt mare, cu larmă asurzitoare și muget cumplit. Valea iar detuna înspăimântată, ca în toiul unei bătălii. Apele veneau cu năhlapi săltați ca bivolii, unii peste alții, și lumea privea îngrozită. Numai Aliman nu vedea, n-auzea. Alerga mereu înaintea năboiului, cu o ceată de nuntași speriați după el. Și iar simțea deșteptată în carnea brațelor dulceața unei poveri neuitate. Când sosi în locul de care povestise băiatul, lostrița era acolo. Ea se-ntoarse deodată nălucitoare, cu capul țintă în Aliman. Stătu așa o clipă plină. Apoi porni, fulgerând apele, spre el. Omul încremeni. Dar numaidecât, cu chipul luminat de o bucurie nefirească, chiui, strigând cât să înăbușe huietul: „Iată, vin!“... și, smucindu-se din mâinile a trei oameni, sări în mijlocul Bistriței, cu brațele întinse spre lostriță.

Viitura, turnând vijelioasă, îl ajunse. Năhlapii trecură cu bușteni, acoperișuri de case și punți peste capul lui. El a mai ieșit o dată. Ținea lostrița și, amețit de izbitura apelor, se căznea s-o apere, adăpostind-o ca pe un copil cu brațele. Apoi s-a cufundat în valurile care, bolborosind mânioase, s-au pecetluit deasupra lui pentru totdeauna.

Dar povestea lui Aliman a rămas vie și mereu mlădioasă. Crește și se împodobește an de an cu noi adause și alte scornituri după închipuirile oamenilor, jinduiți de întâmplări dincolo de fire.

Ea colindă în sus și-n jos malurile Bistriței. Urcă o dată cu cărăușii, coboară cu plutașii, stă pe loc cu copiii... Dar se mișcă necontenit alături și în rând cu lostrița fabuloasă, care nu-și găsește astâmpăr, când fulgerând ca o sabie bulboanele, când odihnindu-se pe plavii, cu trup de ibovnică întinsă la soare în calea flăcăilor aprinși și fără minte.

STUDIUL TEXTULUI

1. *Lostrița* a fost inclusă în volumul *Iubire magică*, tipărit în anul 1966, și, alături de *Pescarul Amin*, *Amintiri despre pescuit*, *Lacul Rău*, se inspiră din lumea fabuloasă a pescuitului, văzut ca practică ancestrală, una dintre puternicele legături ale omului cu natura. Pentru eroul din *Pescarul Amin* universul adâncurilor constituie o matrice originară în care diferențele între om și pește se atenuează. Din vânat, peștele devine ocrotitor și arhetip al neamurilor de pescari, „fundul bulboanei“ fiind un paradis regăsit „în care el intră, lăsând afară timpul, ca pe o slugă, să-l aștepte“.

Scanned with OKEN Scanner

2. Aceeași fascinație acvatică o găsim în *Lostrița,* povestire fantastică în care sunt speculate vechile credințe populare despre forțele nefirești risipite în lume, pentru a fi formulat astfel un avertisment cu privire la urmările grave la care se expune cel tentat să atingă un absolut. Eroul întâmplărilor este un țăran pescar, Aliman, pentru care, în mod firesc, simbolul absolut devine *lostrița,* regina peștilor din apele de munte. Este un pește pe care, în chip firesc, nu-l prinde, deci un absolut care i se refuză.

3. Pentru a prinde lostrița, care-l fermecase, Aliman recurge la puterile unui vrăjitor, lepădându-se de lumea lui Dumnezeu. Este răsplătit imediat: apele Bistriței, umflate ca un potop, îi aduc o fată frumoasă, de care, după ce o salvează, se îndrăgostește. După un timp în care cunoaște fericirea, mama fetei vine și o ia pe fată în satul lor din munte. După îndelungate căutări și cercetări, Aliman află că se îndrăgostise, de fapt, de o fată din alt veac, și ea vândută diavolului și preschimbată, probabil, în știmă.

Descumpănit, Aliman își pierde speranța și, după o vreme, se însoară cu o fată din sat, trădându-și astfel iubita pierdută. Visul pe care-l are în noaptea de dinaintea nunții – se făcea că se însura cu lostrița și-l cununa bătrânul vrăjitor – dezvăluie nu numai un suflet chinuit de remușcări și de nostalgii, ci și sensul profund al gestului magic săvârșit de bătrânul vrăjitor, ce avea faima de a fi un fel de stăpân al apelor.

La nuntă, Aliman bea fără măsură, iar vestea reapariției lostriței îl face să-și părăsească mireasa și să alerge pe râu în căutarea reginei peștilor. Surprins de potopul Bistriței dezlănțuite, Aliman moare încercând să ocrotească lostrița prinsă. Imaginea, dramatică, figurează lumea căutătorului de valori absolute care devine victima propriei aspirații.

4. Atmosfera povestirii este de basm, identificabilă atât în derularea epică, în fantastic, precum și în natura unor fapte și personaje născute dintr-un „miracol magic".

De la început suntem introduși într-o atmosferă fabuloasă, scriitorul folosind formule de narare specifice basmului, prin care ni se atrage atenția că vom fi martorii unor întâmplări ieșite din sfera realului: „Nicăieri diavolul cu toată puița și nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul din baltă, se știe, este nelipsit dintre oameni și cel mai amăgitor. În felurite chipuri: de la luminița, care pâlpâie în beznele nopții și trage pe călătorul rătăcit la adânc, până la fata șuie care se scaldă în vultori și nu-i decât o știmă vicleană, cursă pusă flăcăilor neștiutori, să-i înece. Pe Bistrița, Necuratul rânduise de multă vreme o nagodă cu înfățișare de lostriță. De sus de la izvoare și până dincolo de Piatra, peștele naibei se arăta când la bulboane, când la șuvoaie, cu cap bucălat de somn, trup șui de șalău și pielea pestrițată auriu, cu bobițe roșii – ruginii, ca a păstrăvului".

Întrepătrunderea celor două planuri, real și supranatural, se realizează în jurul momentelor de indecizie ale lui Aliman. Dacă la început lostrița nu este altceva decât un pește care nu se lasă prins, treptat se naște o poveste de dragoste în cadrul uneia de vânătoare, între om și pește, amintind de mitul Sirenei sau al Ondinei.

Intervenția vraciului care-i dă o lostriță lucrată în lemn în schimbul credinței sale (motivul faustic) împinge povestea într-o zonă halucinantă, magică, legătura cu realul fiind estompată.

Curiozitatea cititorului este sporită de ambiguitatea condiției fetei. Este peștele preschimbat în fată sau numai o întâmplare a adus-o pe fată purtată de

Scanned with OKEN Scanner

apele învolburate ale Bistriței? Nu se amintește încă din prologul textului de „știma vicleană, cursă pusă flăcăilor neștiutori"? De altfel, descrierea fetei are în ea o stranietate care sporește echivocul originii. Scoasă din vâltoare ea „nu înghițise deloc apă. A zâmbit izbăvitorului ei, s-a uitat speriată la lumea adunată și a cerut mâncare. Oamenii vedeau cu uimire cum se zbicesc repede straiele pe ea, ia, fota, opincile, ca și când n-ar fi fost udă niciodată. Au mai băgat de seamă că are părul despletit pe umeri ca niște șuvoaie plăvițe resfirate pe o stană albă. Ochii, de chihlimbar verde-aurii cu strilici albaștri, erau mari, rotunzi, dar reci ca de sticlă. Și dinții, când i-a înfipt într-o coajă de pâine întinsă de Aliman, s-au descoperit albi, dar ascuțiți ca la fiare".

Dispariția fetei, căutarea acesteia, imposibilitatea găsirii și indentificarea aproximativă într-un secol trecut sporesc misterul. Fantasticul situațiilor se naște din ambiguitate: „Pe acest joc incert al imaginii lostriței care pare a fi când pește, când fată, niciodată fată și pește în același timp, merge tot restul textului, până la finalul indecis, în plan fantastic, al ultimei întâlniri de astă dată în apă – dintre Aliman și lostriță". (Elena Zaharia Filipaș)

Epilogul nu clarifică, ci, dimpotrivă, reia ideea știmei, consacrând legenda: „Ea colindă în sus și-n jos malurile Bistriței. Urcă o dată cu cărăușii, coboară cu plutașii, stă pe loc cu copiii... Dar se mișcă necontenit alături și în rând cu lostrița fabuloasă, care nu-și găsește astâmpăr, când fulgerând ca o sabie bulboanele, când odihnindu-se pe plavii, cu trup de ibovnică întinsă la soare în calea flăcăilor aprinși și fără minte".

5. Poveste de vânătoare și de dragoste, totodată, imprevizibilă în derularea faptelor, *Lostrița* este încărcată de semnificații profunde privind aventura omului în căutarea idealului absolut.

Păstrând proporțiile, povestirea lui Vasile Voiculescu reia, la o altă scară, drama căpitanului Ahab, vânătorul balenei albe, Moby Dick.

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

MIRCEA ELIADE, *Tratat de istorie a religiilor:*

„Nimfele... Ele erau divinități ale apelor curgătoare, ale tuturor izvoarelor și fântânilor. Nu imaginația elenică le-a făurit; ele erau acolo, în ape, de la începutul lumii; grecii vechi le-au dat doar înfățișarea umană și numele. Ele au fost create de cursul viu al apei, de magia ei, de forța pe care o emana, de murmurul ei. Grecii le-au desprins doar din elementul cu care se contopeau. O dată desprinse, personificate, investite cu toate prestigiile acvatice, ele și-au dobândit o legendă, au intervenit în epopee, au fost solicitate de taumaturgie. Ele sunt, de obicei, mame ale eroilor locali (M. P. Nilsson, p. 227 sq.). Divinități minore ale unor anumite locuri, ele sunt bine cunoscute de oameni, sunt obiect de cult și li se aduc jertfe. Cele mai celebre sunt surorile lui Thetis, Nereidele sau, cum le mai spune Hesiod (Theogonia, v. 364), Oceanidele, nimfe prin excelență neptuniene. Majoritatea celorlalte sunt divinități ale izvoarelor. Dar ele locuiesc și în peșterile umede. „Grota nimfelor" ajunge la un loc comun în literatura elenistică, formula cea mai „cultă", adică mai profană, mai depărtată de sensul primitiv religios, a ansamblului Apă-Pește, cosmică-beatitudine, fertilitate, înțelepciune. O dată personificate, nimfele intervin în viața omului. Ele sunt divinități ale nașterii (apă = fertilitate) și kourotrophoi, ele cresc copiii, îi învață să devină eroi (cf. de ex. Euripide, Helen, v. 624 sq.). Aproape toți elevii greci au fost crescuți fie de nimfe, fie de centauri – adică de făpturi supraumane, participând la forțele naturii și controlându-le. O inițiere eroică nu

Scanned with OKEN Scanner

este niciodată „familială"; nu este adesea nici măcar „civică", ea nu se face în cetate, ci în pădure, în sălbăticie. De aceea, concomitent cu veneraţia pentru nimfe (ca şi pentru celelalte duhuri ale naturii), întâlnim şi frica de nimfe. Nimfele fură adesea copii; alteori, din gelozie îi omoară. Pe mormântul unei fetiţe de 5 ani stă scris: „Copilă iubită, drăgălaşă fiind, am fost răpită de Naiade, nu de moarte" (CIG-6 201, citat de H. Jeanmaire, Couroi et Courétes, p. 295). Nimfele mai sunt primejdioase şi în alt chip; la miezul zilei, în toiul căldurii, ele tulbură mintea celor care le zăresc. Amiaza este momentul epifaniei nimfelor. Cel care le vede cade pradă unui entuziasm nimfoleptic; astfel, Tiresias, care zăreşte pe Pallas şi Chariclo, sau Acteon care o descoperă pe Artemis cu nimfele sale. De aceea se recomandă ca la miezul zilei să nu te apropii de fântâni, de izvoare, de cursuri de apă sau de umbra unor anumiţi arbori. O superstiţie mai târzie vorbeşte despre nebunia vaticinară ce cuprinde pe cel care vede o formă ieşind din apă: speciem, quamdam e fonte, id est effigiem Nymphae (Festus, citat de R. Caillois, Les démons du midi, „Rev. Hist. Rel.", t. 116, nr. 1, 1937, p. 77). În toate aceste credinţe stăruie virtutea profetică a apelor, deşi cu inevitabile contaminări şi afabulaţii mitice. Ceea ce stăruie, îndeosebi, este sentimentul ambivalent de teamă şi atracţie faţă de apele care dezintegrează („fascinaţia" nimfelor aduce după sine nebunia, abolirea personalităţii) şi germinează totodată, care ucid şi ajută naşterile."

BIBLIOGRAFIE

Vasile Voiculescu, *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere închipuită de Vasile Voiculescu,* E. P. L., Bucureşti, 1964 (cu o prefaţă de Perpessicius).

Vasile Voiculescu, *Poezii* vol. I-II, E. P. L., Bucureşti, 1968 (cu un studiu introductiv de Aurel Rău).

Vasile Voiculescu, *Povestiri,* 2 vol.: I *Capul de zimbru,* II *Ultimul Berevoi,* E. P. L., Bucureşti (cu un studiu introductiv de Vladimir Streinu).

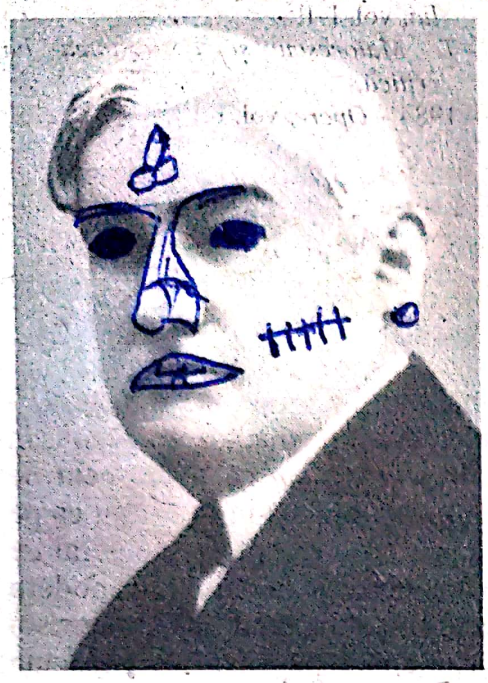
Vasile Voiculescu, *Zahei Orbul;* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970 (cu o prefaţă de Mircea Tomuş).

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Editura Minerva, Bucureşti, 1982 (ediţia Al. Piru).

Elena Zaharia Filipaş, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu,* Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică,* Editura Univers, Bucureşti, 1973.

Scanned with OKEN Scanner



E. LOVINESCU

1881–1943

REPERE BIOGRAFICE. Istoric și critic literar, estetician și prozator. S-a născut în 31 octombrie 1881 la Fălticeni. Studii secundare la Fălticeni și Liceul Internat din Iași (1896–1898), având-i profesori pe A. Densusianu și S. Mehedinți. Se înscrie la Facultatea de Litere și Filozofie din București, secția limbi clasice (1898–1903), în cadrul căreia audiază cursurile lui T. Maiorescu și N. Iorga. Profesor de limbile greacă și latină în învățământul secundar la Ploiești și București. Între anii 1904 și 1906 își pregătește doctoratul la Sorbona, pe care îl susține în 1908. Debutează în suplimentul literar al ziarului „Adevărul" (1904) și se face cunoscut prin foiletoanele publicate în „Epoca" (1904–1906). A colaborat la „Convorbiri literare", „Viața românească", „Convorbiri critice", „Viața literară", „Flacăra", „Rampa" ș.a. În 1919 înființează la București cenaclul „Sburătorul", în cadrul căruia se vor afirma cei mai de seamă scriitori din perioada interbelică. Între 1918 și 1920 editează magazinul ilustrat „Lectura pentru toți" și revista „Sburătorul" (1919–1922) – seria nouă (1926–1927). La „Sburătorul" își fixează o doctrină ce tinde să îmbrățișeze toate domeniile de manifestare ale spiritului, constând în înțelegerea modernismului ca *sincronizare* cu fenomenul artei europene și *diferențiere*, prin integrarea elementelor de originalitate ce aparțin tradiției. Teoria sincronismului și a diferențierii e punctul de plecare al lucrărilor de sinteză *Istoria civilizației române moderne* (I–III) și *Istoria literaturii române contemporane* (I–VI). Urmărește consecințele legii sincronismului în cele zece volume de *Critice*, cu puncte de vedere noi asupra autorilor și cu portrete critice dezvoltate, sub latura morală, cu deosebire în *Memorii* (I–III) și în *Aqua forte* (1941). Din 1930, în afara memorialisticii și a literaturii propriu-zise, preocupările lui E. Lovinescu sunt orientate spre istoriografia literară, din care se detașează studiile junimiste. Personalitate distinctă a literaturii române și unul dintre cele mai autentice spirite umaniste din întreaga istorie modernă a României, E. Lovinescu „rămâne cel mai mare critic, dacă nu unicul, pe care, până în prezent, l-a avut literatura română" (G. Călinescu, 1930).

Moare la 16 martie 1943, în București, înainte de a fi împlinit vârsta de 62 ani.

OPERA:

1906 – *De peste prag*, dramă în trei acte;
1906 – *Pași pe nisip* (vol. I–II);
1907 – *Nuvele;*
1909 – 1910 – *Critice*, vol. I–II;
1910 – *Grigore Alexandrescu. Viața și opera lui;*
1913 – *Costache Negruzzi. Viața și opera lui;*
1913 – *Aripa morții*, roman;
1915 – 1923 – *Critice*, vol. I–IX (ediție definitivă, 1925–1929)
1919 – *Epiloguri literare*, vol. I.;
1919 – *Pagini de război;*
1920 – *Lulu*, roman;
1921 – *Antologie critică;*
1921 – *Gh. Asachi* (ediție definitivă 1927);
1921 – *Portrete literare;*
1924 – 1925 – *Istoria civilizației române moderne* (I–III);
1926 – 1929 – *Istoria literaturii române contemporane* (I–VI);
1932 – *Memorii*, vol. I–III;
1935 – *Bălăuca*, roman;

Scanned with OKEN Scanner

1935 – *Mite,* roman;
1936 – *Diana,* roman;
1937 – *Mili,* roman;
1940 – *Titu Maiorescu,* vol. I–II;
1941 – *Aquaforte;*
1941 – *P. P. Carp, critic literar și literat;*
1942 – *Antologia ideologiei junimiste...;*
1943 – 1944 – *T. Maiorescu și contemporanii lui,* vol. I–II;
1943 – *T. Maiorescu și posteritatea lui critică;*
1982 – 1984 – *Opere,* vol. I–III.

I. INTRODUCERE. Personalitate complexă a vieții literare din prima jumătate a secolului al XX-lea, E. Lovinescu a exercitat asupra literaturii române o acțiune formativă comparabilă doar cu aceea desfășurată într-o altă etapă a culturii noastre de Titu Maiorescu.

Lui E. Lovinescu îi revine meritul de a fi acționat în direcția adaptării *modernismului* la specificul culturii și civilizației românești. Factorul decisiv, în acest sens, îl constituie elaborarea conceptului de *sincronism* ca instrument de investigare critică a evoluției literaturii române. Asimilându-și simbolismul ca pe un fenomen literar normal, E. Lovinescu formulează un concept mai general de *modernism,* aspirând spre o artă modernă românească la nivelul modern european, cu atât mai mult necesară, cu cât formele preconizate de sămănătorism și de tradiționalismul ortodoxist erau pentru această epocă perimate. În existența și evoluția criticii lui E. Lovinescu se pot distinge mai multe etape, configurate aparte printr-un număr de note comune, pe care criticul însuși le-a analizat în primele două volume de *Memorii.* De la etapa *Pașilor pe nisip* (1906), caracterizată printr-un *scepticism ostentativ,* cu un stil discursiv și improvizat impus de rigorile critice normative (maioresciene), se trece, în faza primelor două volume de *Critice* ale primei ediții (1909–1910), la o *perioadă estetă.* Aceasta coincide cu etapa colaborării la „Convorbiri critice", definită prin apariția unui stil care urmărește doar efectul artistic, cu o critică în manieră literaturizată, eliminându-se prolixitatea anecdotică a primei ipostaze: „stilul s-a destins în volute grațioase, cu tendințe lirice, stil odihnitor și, cu deosebire, clar și înflorit". Faza a treia, de colaborare la *Flacăra,* cu seria „revizuirilor" volumelor din *Critice* (III și IV) și a articolelor din „Sburătorul", este considerată de Lovinescu ca o adevărată „revoluție stilistică". Evoluția sensibilității criticului se adaptează „spiritului vremii", mersului progresiv al fenomenului literar, cu revizuiri stilistice, atât din unghiul perspectivei față de clasicii studiați (Alecsandri, Odobescu, Eminescu, Caragiale, Coșbuc, Vlahuță), cât și impuse de evoluția sensibilă a criticului însuși, „potrivită condițiilor noi de viață artistică", într-o perioadă în care s-a născut și proliferat modernismul românesc: „Într-o concepție critică dominată de principiul mutației valorilor estetice, variația de judecată este cerută de însăși variația sensibilității estetice a epocii". Inițiată prin apariția „Sburătorului", în perioada de maturitate postbelică se distinge etapa din deceniul al treilea, cu marile sale construcții de sinteză ideologică *(Istoria civilizației române moderne,* 1924–1925; *Istoria literaturii contemporane,* 1926–1929) și cu publicarea *Memoriilor* (1930), prin care se fixează definitiv liniile esențiale ale poziției critice lovinesciene. Depășind problematica impresionismului vaporos al perioadei de tinerețe, E. Lovinescu se manifestă ca un animator estetic „ce-și ia responsabilitatea directoare a unei reviste, „Sburătorul", și treptat – treptat a întregului modernism" (G. Călinescu). Criticul explică procesul de formație și de evoluție a civilizației române, din alt punct de vedere decât acela al junimiștilor. La baza acestui proces se află *legea imitației,* potrivit

Scanned with OKEN Scanner

căreia societățile înapoiate suportă o fecundă influență din partea celor avansate. În acest sens, cadrul teoretic este alimentat de sociologia psihologistă și finalistă a lui Gabriel Tarde, prin ideea de imitație ca lege universală a dezvoltării societăților. Imitația este *baza armonizării și omogenizării sociale* și se manifestă, în concepția gânditorului francez, ca o formă psihologică socială a legii universale a repetiției. Dincolo de aceste influențe, opera lui E. Lovinescu poartă incontestabil marca personalității sale, la baza întregii acțiuni combative a criticului român situându-se *ideea sincronismului,* al cărei prim moment îl constituie *principiul simulării-stimulării.* Cultura română trebuie scoasă dintr-o inerție periculoasă – împrumutând formele, se creează premisele pentru a se consolida fondul. Totul pornește de la intuiția ingenioasă a posibilității de a argumenta dreptul la existență al „formelor fără fond": „Ne iubim strămoșii, ne iubim însă și strănepoții: nu suntem numai punctul ultim al unei linii de generații, ce se pierde în trecut, ci și punctul de plecare al generațiilor ce vor veni la lumină; nu suntem numai strănepoții încărcați de povara veacurilor, ci și strămoșii virtuali ai strănepoților târzii; obligațiile față de viitor depășesc pe cele față de trecut". Întreaga *teorie a mutației valorilor* estetice este, în fond, o justificare a salturilor în literatură. Influențele au fost necesare, dar ele au acționat asupra unui element autohton, acestea nu au inventat o cultură, ci au modelat-o, ajutând-o să se regăsească. Lipsa de sincronizare, de contemporaneitate a civilizației și a culturii a dus la anacronisme.

Teoria sincronismului se înfățișează, în concepția lui E. Lovinescu, nu ca o teorie a adaptării întâmplătoare la ritmul culturii europene moderne, ci a *„trăirii în același spațiu sufletesc".* Adversar hotărât al închistării tradiționaliste, E. Lovinescu nu este însă un partizan al inovației de orice natură, după cum, teoretician al sincronismului, el nu se declară de acord cu negarea caracterului național. Toate îndrumările mai noi ale literaturii române sunt izvorâte „din contactul mai viu cu literaturile occidentale și îndeosebi cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880". După opinia criticului, influențele și sincronizările nu vor acoperi niciodată fondul nostru etnic, integrarea în tendința generală a culturii moderne realizându-se doar cu ceea ce ne este specific. Teoria sincronismului, prezentată în *Istoria civilizației române moderne,* constituie preludiul teoretic al *Istoriei literaturii române contemporane,* pentru perioada 1900–1925, opera unui critic cu o concepție modernă asupra istoriei literare contemporane: „Cum nu reprezintă valori absolute, ci valori relative, literatura unui popor nu trebuie studiată în fixitatea unei idei platoniciene, ci în mobilitatea ei, nu există o știință a literaturii, ci o istorie a ei, care n-o cercetează prin raportare la un imutabil ideal estetic, ci prin raportare la momentul istoric, adică la congruența tuturor factorilor sufletești ce i-au determinat stilul". După *critica de orientare estetică și de direcție,* întemeiată de Titu Maiorescu prin studiul *O cercetare critică asupra poeziei de la 1867,* critica românească va fi ilustrată pe larg, din 1886, de Gherea în paginile „Contemporanului", prin dezvoltarea conceptului unei critici analitice în sens modern, iar de la 1903 prin N. Iorga, care își va inaugura la „Sămănătorul" marea sa acțiune critică și ideologică, precumpănitor etnicizantă, în numele ideii naționale. Toate aceste ipostaze se fundamentează pe tradiții de autoritate, în care Maiorescu susținea teoria asupra „emoției impersonale", iar Gherea, „teoria determinismului". Triumful real al ideii estetice aparține de fapt epocii ulterioare, deschisă o dată cu apariția în 1919 a revistei „Sburătorul", de al cărei nume rămâne legat *procesul de modernizare a literaturii române interbelice.* E. Lovinescu revizuiește

Scanned with OKEN Scanner

maiorescianismul în noua structură spirituală a culturii românești, iar *esteticul,* pe care N. Iorga îl confunda cu *etnicul* și G. Ibrăileanu cu *socialul,* este scos de sub tutela oricărui principiu.

Cu cel de-al III-lea volum din *Istoria literaturii contemporane,* E. Lovinescu va întreprinde analiza propriu-zisă a evoluției literare *(Evoluția poeziei,* IV; *Evoluția prozei literare,* V), situându-se împotriva sămănătorismului, poporanismului, a absolutismului esteticului lui M. Dragomirescu, împotriva simbolismului lui Ov. Densusianu și a tradiționalismului de la „Gândirea". Constatând starea de decadență pe care sămănătorismul și poporanismul au instaurat-o în epocă, E. Lovinescu explică apariția tradiționalismului ca o sincronizare a sămănătorismului cu imperativele artistice ale epocii de după primul război. Criticul declară că nu are nici o împotrivire față de apariția elementului rural în artă („materialul este tot atât de susceptibil de a deveni estetic ca orișicare material, ceea ce desparte apele e numai talentul") și este convins că sămănătorismul se va salva, prin apelul la literatura modernă și printr-o anumită concepție filozofică. Există, susține E. Lovinescu, și un *sincronism al tradiționalismului,* cu aspecte din cele mai multiple: *modernismul arghezian, modernismul ardelenesc, modernismul vieții românești* și *contribuția modernistă a* „Sburătorului". După Eminescu, Coșbuc, Creangă și Caragiale, despre care afirmă că „nu sunt numai talente remarcabile, ci puncte din frontiera hărții noastre sufletești", Lovinescu descoperă „rețeaua unei întregi literaturi reprezentative" și menționează câteva nume noi: C. Hogaș, O. Goga, M. Sadoveanu, L. Rebreanu, E. Gârleanu, Brătescu-Voinești, D. Anghel. Dintre poeți, în 1927 se impun Ion Pillat, N. Crainic, G. Topîrceanu, Ion Minulescu, G. Bacovia, T. Arghezi, A. Maniu, L. Blaga, Aron Cotruș, D. Botez, Al. Philippide și Ion Barbu.

În privința prozei, în gândirea estetică a lui E. Lovinescu apare *ideea necesității romanului obiectiv* și *a romanului citadin,* ceea ce justifică de fapt, susținerea prozei lui L. Rebreanu ca „o realizare definitivă", „o dată istorică" în „procesul de obiectivare a literaturii noastre epice". După ce marile descoperiri ale lui E. Lovinescu deveniseră valori certe (Hortensia Papadat-Bengescu se desprinsese deja ca o biruință a literaturii „prin viața intensă, puterea de analiză, intelectualitatea și chiar ordonanța compoziției"), apariția lui L. Rebreanu îl obligă pe critic la o reformulare a opiniilor, acesta devenind cel mai entuziast susținător al autorului romanului *Ion,* în care vede „un triumf al spiritului creator modern".

CREAȚIA OBIECTIVĂ: L. REBREANU: ION

Adevărata situație literară a d-lui Rebreanu începe de după război, o dată cu *Ion.* Nimic din ce a publicat înainte nu ne putea face să prevedem admirabila dezvoltare a acestui talent, care a început și continuat vreo zece ani, nu numai fără strălucire dar și fără indicații de viitor.

Debuturile atât de puțin semnificative ale scriitorului nu se explică numai prin evoluția prea înecată a talentului său, ci și prin natura genului în care s-a încercat; creator obiectiv prin îngrămădire de imponderabile și prin construcție arhitectonică, chiar și în operele din urmă talentul

Scanned with OKEN Scanner

lui se desfăşoară lent şi nu ne poate fixa în plasa interesului unei construcţii laborioase decât după un număr destul de mare de pagini...

Apariţia lui *Ion* rezolvă o problemă şi curmă o controversă. În cele mai multe conştiinţi, sămănătorismul se confundă cu ţărănismul şi luptă împotriva lui cu lupta împotriva excesului ţărănesc în literatură. Pusă în acest plan, problema putea fi discutabilă la un popor cu o bază rurală atât de largă şi cu o literatură autentică de inspiraţie folclorică, în care sămănătorismul părea singura expresie posibilă a realităţilor naţionale în lupta cu utopiile modernismului. Problema se pune însă altfel: lupta împotriva sămănătorismului nu avea decât incidental ca obiectiv „ţărănismul" sau „opincărismul", cum se spunea pe atunci, pe când, în realitate, ea se îndrepta, fie împotriva atitudinii şi a tendinţei, fie împotriva lirismului; concepută astfel, lupta ar fi fost îndreptăţită, oricare ar fi fost materialul de inspiraţie a sămănătorismului, deoarece nu avea în vedere materialul, ci felul tratării lui. Apariţia lui *Ion* a făcut şi mai evidentă această distincţie: aprobarea cu care a fost primit de cei mai cunoscuţi antisămănătorişti a dovedit că nu s-a pus niciodată în discuţie dreptul unei categorii sociale, şi încă a unei categorii atât de numeroase, de a fi reprezentată estetic, – ci numai metodele. Pornind de la acelaşi material ţărănesc, *Ion* reprezintă o revoluţie şi faţă de lirismul sămănătorist sau de atitudinea poporanistă şi faţă de eticismul ardelean, constituind o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice.

Formula lui *Ion* nu e o formulă nici actuală, nici comodă; ea e, totuşi, formula marilor construcţii epice, pornind de la cei vechi şi ajungând la cei moderni, formula romanului naturalist, a *Comediei umane,* de pildă, dar, mai ales, formula epicei tolstoiene: formula ciclică a zugrăvirii, nu a unei porţiuni de viaţă limitată la o anecdotă, ci a unui vast panou curgător de fapte învălmăşite, ce se perindă aproape fără început şi fără sfârşit, fără o necesitate apreciabilă, fără o finalitate deci, şi această zugrăvire nu printr-o selecţiune de elemente simple, caracteristice, ci printr-o îngrămădire de imponderabile. E, negreşit, o metodă fără strălucire artistică, fără *stil,* cu mari primejdii (şi cea mai ameninţătoare e banalitatea), dar care ne dă impresia vieţii în toate dimensiunile ei, nu izolată pe planşe anatomice de studiu, ci curgătoare şi naturală; formulă realizată rar în toate literaturile şi pentru prima dată la noi în *Ion.*

Obiectul de studiu al lui *Ion* este viaţa socială a Ardealului care, deşi închisă în celula unui sat, este zugrăvită în întreaga ei stratificaţie, de la simplul vagabond până la candidatul de deputat şi la mediul administraţiei ungureşti, cu o faună bogată în exemplare variate. Cu un material aparent haotic, cu epizoade numeroase ce se pun de-a curmezişul, romanul se organizează, totuşi, în jurul unei figuri centrale, al unui erou frust şi voluntar, al lui Ion.

Din lumea ţăranilor lui Balzac din *Les paysans,* dar, mai ales, a lui Zola din *La terre,* Ion e expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligenţă ascuţită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală şi, cu deosebire, o voinţă imensă: nimic nu-i rezistă; în faţa ogorului aurit de spice, e cuprins de beţia unei înalte emoţii şi vrea să-l aibă cu orice preţ. Cum dragostea devine şi ea o armă călită în vâlvătaia acestui foc ce-l încinge, prinsă la mijloc, în epica luptă pentru pământ dintre Ion şi socru-său, Vasile Baciu, biata Ana e o tragică victimă. În luptă omul nobil şi milos dispare, pentru a nu lăsa decât fiara, aşa că cele două voinţe se încordează în sforţări uriaşe ce ar fi meritat un obiect mai vrednic, în loc să se consume pentru câţiva bulgări de pământ, simbol al supremei zădărnicii omeneşti.

Cum Ion este expresia violentă a unei energii, în limitele ideaţiei lui obscure şi reduse, e un erou stendhalian, în care numai obiectul dorinţei e schimbat, dar încordarea, tenacitatea şi lipsa oricărui scrupul moral rămân aceleaşi. Julien râvneşte la o bruscă ascensiune socială, cu toate resursele energiei lui plebee; feciorul Glanetaşului râvneşte la delniţele lui Vasile cu foamea de pământ a unei vechi sărăcii; la amândoi femeia nu e decât o treaptă necesară unui alt scop suprem, un obiect de schimb în vederea stăpânirii bunurilor pământeşti. În psihologia lui Ion, scriitorul a întrebuinţat, într-o măsură oarecare, simplificarea artei clasice, reducându-l la instinctul principal, tot aşa după cum eroii lui Molière se organizează în jurul unei singure mari pasiuni. În cele mai însemnate creaţii ale sale, Balzac a accentuat procedeul unităţii temperamentale, izbutind, de altfel, prin bogăţia amănuntelor, să susţină enormitatea caracterelor. Concepţia, în realitate, nu este în spiritul naturalismului nivelator şi nu creează posibilităţi de conflicte interioare. În Harpagonul lui Molière conflictul dintre avariţie şi dragoste e încă posibil, pe când în monomanii lui Balzac,

Scanned with OKEN Scanner

baronul Hulot sau Goriot, pasiunile sunt exclusive. În sufletul lui Ion există o luptă între „glasul pământului" și „glasul iubirii", dar forțele sunt inegale și nu domină decât succesiv. Prezentă de la început, dragostea pentru Florica stăvilește puțin și în dezbateri sumare marea lui pasiune pentru pământ și nu se afirmă, năprasnică, decât atunci când i s-a potolit setea de pământ. Sufletul său este, în realitate, unitar, simplu, frust și masiv, el pare crescut din pământul iubit cu ferocitate: prin gesturi voluntare și încăpățânate, condiția lui umilă se topește în imensitatea simbolică a unei creații chtonice. Deși simbolic și poate mai mare ca natura, impasibilitatea scriitorului îi subliniază realitatea: eroul merge, astfel, până la crimă pentru a se umaniza apoi în liberul joc al unor acțiuni, pe care nu le determină nici o intenție sau rezervă; e o forță ce se destinde prin virtutea legilor ei interioare, și pe care scriitorul n-o înfrânează, nici n-o grăbește.

Dar dacă în Ion se simte poate, după cum am spus, voința de a crea o figură simbolică, mai mare ca natura, ce transcende tendința spre nivelare a naturalismului, în toți ceilalți eroi – atât de numeroși – sunt păstrate cu rigurozitate legile obiectivității. Sunt oameni mijlocii, priviți fără nici un fel de pasiune, fără ură sau dragoste, în meritele și slăbiciunile lor, alternate în același individ după împrejurări, oportuniști cei mai mulți, oameni smulși din umanitatea înconjurătoare... E galeria neuitată a învățătorului Herdelea, ce se zbate în atâtea nevoi, suflet bun dar slab, oportunist din sărăcie, cu o casă de copii, cu fete gospodine și romanțioase și cu tânărul Titu, poetul pierdevară, sentimental și entuziast, sfârșind prin a se căpătui în regat, și care acum e, probabil, deputat național în Ardeal și propagă ura împotriva "regățenilor"; e aprigul popa Belciug, în care iubirea de biserică și de neam se asociază intim cu atâtea sentimente rele și cu atâtea pasiuni lumești; e teologul Pintea, pitoresc în prozaica lui onestitate, e jovialul avocat Grofșoru, palavragiu și, în fond, om de inimă, e biata Ana, aprigul Vasile Baciu, Florica, e voluptuoasa Roza Lang și bețivul ei soț, e lumea de "domnișoare", ale "inteligenții" din Amaradia, de studenți naționaliști, de avocați, notari, inspectori școlari evreo-maghiari, oameni în exemplare felurite ce se desprind în indiferența obiectivă a scriitorului...

(...) Lipsită, de altfel, ca și sămănătorismul, de orice intelectualitate, de orice preocupare pur artistică, de latura speculativă și analitică, epopeea scriitorului nostru îl domină și prin lărgimea concepției și prin vigoarea constructivă de adunător de materialuri pentru piramide faraonice, dar, mai ales, prin acea obiectivitate fundamentală, care o scoate din rândul literaturii de luptă, înălțând-o pe treapta unei creații fără cauze eficiente și finale vizibile...

Apariția lui *Ion* a fost privită aproape de unanimitatea criticei ca o dată în istoria literaturii române contemporane și ca prima mare creație obiectivă (...)

II. STUDIUL TEXTULUI

1. Printre contribuțiile teoretice din sfera romanului interbelic, atât punctele de vedere ale lui G. Ibrăileanu (*Creație și analiză,* 1926), M. Ralea (*De ce nu avem roman?* 1927), E. Lovinescu (*Evoluția prozei epice,* 1928), G. Călinescu (*Camil Petrescu – Patul lui Procust,* 1933) și Camil Petrescu (*Noua structură și opera lui Marcel Proust,* 1935), cât și eseurile semnate de Mihail Sebastian, Mircea Eliade, Eugen Ionescu și Anton Holban alcătuiesc o adevărată *poetică a romanului românesc modern.*

G. Ibrăileanu pune problema opțiunii între romanul în linia lui Balzac, Flaubert, Tolstoi și cel proustian. Disociind *creația* („înfățișarea personajelor și comportarea lor, cu alte cuvinte, totalitatea reprezentărilor concrete, pe care le putem avea de la ele") *de analiză* („ceea ce autorul cetește în sufletul personagiilor sale și ne spune"). G. Ibrăileanu își motivează elogiul lui Tolstoi, preferat lui Proust: „Creația e superioară analizei".

Scanned with OKEN Scanner

Admirându-l pe Proust („desăvârșitul creator al lumilor sufletești"), criticul combate însă moda proustiană, în ideea de a evita excesele unei imitații străine de evoluția organică a literaturii noastre. În acest plan al disputelor, conform teoriei lovinesciene, literatura trebuie însă să se adapteze „formelor noi de viață socială", depășind figurile patriarhale de boiernași, „cu neantul vieții lor intelectuale și cu micile manii ale unei epoci în proces de dizolvare", pentru a crea personaje cu o viață interioară complexă, capabile de trăiri intelectuale. Ibrăileanu și Lovinescu susțin, aproape în același mod, superioritatea *creației* față de *analiză* (Ibrăileanu), adică a *obiectivului* față de *subiectiv* (E. Lovinescu).

2. La foarte scurt timp de la apariția romanului *Ion,* E. Lovinescu publică în revista „Sburătorul" un ciclu de patru foiletoane intitulate *L. Rebreanu,* în care fixează locul acestui roman în contextul literaturii naționale: „Pentru modesta noastră literatură (...) *Ion* e cea mai puternică creațiune obiectivă a literaturii române (...) și cum procesul firesc al epicei e spre obiectivare poate fi pus pe treapta ultimă a scării evolutive". Scriitorul, remarca E. Lovinescu, demonstrează spirit de invenție și o mare densitate epică, oferind, în plină epocă de căutare a unei formule evolutive, soluția *epicii obiective.* Față de mediul recreat, autorul e obiectiv, indiferent și neutru, fără atitudinea comparativă sau duioasă, tipică viziunii neosămănătorismului. „Apariția lui *Ion,* conchidea Lovinescu în *Istoria literaturii,* rezolvă o problemă și curmă o controversă". În acest sens, Rebreanu a demonstrat, printre cei dintâi, că literatura despre țărani nu trebuie să fie necondiționat sămănătoristă. În paralel cu alte opinii critice formulate la apariția romanului *Ion,* dintre acestea detașându-se punctele de vedere ale lui T. Vianu („icoana complexă, vie fără exuberanță, bogată în amănunte de observație a vieții Ardealului") sau ale lui Mihail Dragomirescu („cel mai frumos roman românesc și unul din cele mai tipice opere de acest fel, în literatura universală"), Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, G. Călinescu și Perpessicius, meritul de a fi impus cu adevărat numele lui L. Rebreanu și de a-l fi situat în fruntea prozatorilor epocii revine în mod indiscutabil lui E. Lovinescu.

3. Dincolo de aprecierea asupra capacității creatoare a romancierului, criticul nu putea să neglijeze tendința de revendicare a ruralului, a mediului țărănesc și a valorilor sale, care au constituit, timp de secole, factorul determinant al autenticelor valori culturale ale poporului român. L. Rebreanu, afirmă E. Lovinescu, aparține acelor generații care au creat o operă fecundă, proprie anilor 1915–1940. Opera sa se situează într-un domeniu de creativitate de proporții notabile *(romanul istoric* al lui M. Sadoveanu, *romanul psihologic* al lui Camil Petrescu, *romanul cu proiecții proustiene* al Hortensiei Papadat-Bengescu). E. Lovinescu susține că L. Rebreanu nu reprezintă nici tendința romanului psihologic, nici tendința romanului istoric sau a estetismului pur, ci *marele roman,* o creație epică în care se pot identifica posibilitățile de expresie ale unei limbi unitare: „L. Rebreanu a ridicat cele mai mari construcții epice din literatura noastră pe care „modernismul liric" nu le putea nici măcar înțelege". *Ion* luminează întreaga complexitate a forței țăranului român, răspunzând celor două glasuri ce constituie polifonia acestei construcții simfonice, *glasul pământului,* pe dé-o parte, cu modul în care țăranul este capabil

Scanned with OKEN Scanner

să-şi mobilizeze pentru pământ toate forţele spirituale, întreaga sa psihologie, toate instinctele sale ancestrale. Pe de altă parte, apare dorinţa instinctuală de a poseda dragostea. Se naşte cel de-al doilea glas, *glasul iubirii,* ce transpare în planul secund al romanului. În viziunea lui E. Lovinescu, *Ion* este un roman elaborat minuţios, constituit epopeic într-o adevărată *frescă arhitectonică.* Această creaţie se impune cu întreaga sa vigoare într-o epocă în care romanul european îşi efectuase ciclul, încheindu-se cu romanul psihologic al lui Proust, cu romanul fantastic, al destinului uman, al lui Kafka, sau cu romanul de mari complexităţi stilistice al lui Joyce. Toate aceste aspecte explică entuziasmul total al lui E. Lovinescu în ceea ce priveşte construcţia sau sensul adânc al acestei epopei. Criticul surprinde trecerea lui Ion printr-un *proces de incertitudini,* o iubeşte pe Florica, dar îşi elaborează o strategie perfectă pentru a o lua de soţie pe Ana, fata bogătaşului Vasile Baciu, a cărui rezistenţă o învinge după aceleaşi calcule. În viziunea criticului, Ion nu excelează doar prin inteligenţă, fiind mai degrabă un primitiv dotat cu viclenie, un ins egoist, pentru care setea de zestre şi de pământ rămâne primordială.

4. Sintetizând, din exegeza lui E. Lovinescu se desprind următoarele idei esenţiale:

a. Romanul este o reprezentare artistică a spectacolului vieţii, a muncii, a vârstelor şi a anotimpurilor, cu tot ritualul unei lumi care crede în ceremonialul chemat să oficieze în momente decisive ale existenţei.

b. Conflictul din sufletul lui Ion între „glasul inimii" şi „glasul pământului" exemplifică opoziţia dintre poezia inimii şi proza realităţii, considerată de Hegel sursa stărilor conflictuale din orice roman.

c. E. Lovinescu surprinde interferenţele de viziune naturalistă zolistă şi de realism ridicat la dimensiunea miticului.

Lumea reprezentată în roman apare ca un teatru al ambiţiilor, căderilor, suferinţelor şi al tuturor pasiunilor.

d. Ion, văzut ca un simbol arhetipic, e torturat de o dilemă morală din care iese înfrânt. Este semnificativ, afirmă E. Lovinescu, modul în care se înfruntă în el forţa demonică a posesiunii pământului şi chemarea angelică pentru iubirea Floricăi.

5. Concluzii: Analizând romanul *Ion,* E. Lovinescu stabileşte specificitatea artei prozatorului „lipsită de laţura speculativă şi analitică", capodopera susţinându-se, în schimb, „prin lărgimea concepţiei şi vigoarea constructivă de adunător de materialuri pentru piramide faraonice". L. Rebreanu s-a realizat nu numai ca un mare creator de oameni vii şi scene de neuitat, dar şi ca maestru neegalat al construcţiei epice, ca arhitect al romanului.

Cu opera lui L. Rebreanu, susţine E. Lovinescu, se poate ilustra nu numai puterea genuină de creaţie, ci şi conştiinţa artistică românească din etapa deplinei cristalizări din literatura noastră a speciei epice majore: *romanul.*

III. VERIFICAŢI-VĂ CUNOŞTINŢELE:

1. Stabiliţi cele mai semnificative etape din evoluţia critică a lui E. Lovinescu.
2. Justificaţi, prin raportare la sensul ideologiei sale literare, orientarea preferinţelor şi opţiunilor scriitorului.

Scanned with OKEN Scanner

3. Desprindeți, din aceste fragmente, esența observațiilor lui E. Lovinescu cu privire la *viziunea, compoziția, tipologia și stilul* „celei mai mari creațiuni epice române".

REFERINȚE CRITICE

Ș. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane,* 1972; **Vl. Streinu,** *Pagini de critică literară,* 1938; **G. Călinescu,** *Istoria literaturii române,* 1941; **Ileana Vrancea,** *E. Lovinescu–critic literar,* 1965; **I. Negoițescu,** *E. Lovinescu,* 1970; **Eugen Simion,** *E. Lovinescu, scepticul mântuit,* 1971; **Fl. Mihăilescu,** *E. Lovinescu și antinomiile criticului,* 1972; **Al. George,** *În jurul lui E. Lovinescu,* 1975; **Ș. Cioculescu,** *Itinerar critic,* 1976; **Z. Ornea,** *Confluențe,* 1976; **Titu Popescu,** *Specificul național în doctrinele estetice românești,* 1977; **L. Raicu,** *Calea de acces,* 1982; **Al. Paleologu,** *Alchimia existenței,* 1983; **C. Trandafir,** *Dinamica valorilor literare,* 1983.

TUDOR VIANU-MUIANU ÎNGÂTANU
1897–1964

REPERE BIOGRAFICE: Critic și istoric literar, estetician, eseist, profesor de estetică și literatură universală și comparată la Universitatea din București.

S-a născut în 27 decembrie 1897 la Giurgiu. A făcut studiile gimnaziale și liceale la Giurgiu și București. Din 1915 este student la Facultatea de Litere și Filozofie a Universității din București, urmând, în paralel, și cursuri de drept. Debutează cu articole de critică și poezii în revista „Flacăra" din 1916. Devine redactor la „Literatorul", frecventează cenaclul lui Al. Macedonski și susține o cronică a ideilor la „Sburătorul". În anii 1922–1923 urmează o specializare în Austria și în Germania, luându-și doctoratul în filozofie la Universitatea din Tübingen, cu o teză despre poetica lui Schiller. În 1924 își începe cariera didactică la Universitatea din București. Colaborează cu studii de estetică și de critică literară la „Viața românească", „Arhiva" și „Ideea europeană". Editează opera lui Al. Macedonski, discută problema maiorescianismului, comentează stilistic evoluția prozei românești *(Arta prozatorilor români)*, traduce din Goethe, Shakespeare, Michelangelo și V. Hugo. Membru al Academiei Române. Moare în 21 mai 1964, la București.

OPERĂ

1925 – *Dualismul artei;*
1925 – *Fragmente moderne;*
1926 – *Masca timpului,* schițe de critică literară;
1930 – *Poezia lui Eminescu;*
1934 – *Idealul clasic al omului;*
1934 – *Istoria estetică de la Kant până azi;*
1934 – 1936 – *Estetica,* vol. I–II;

Scanned with OKEN Scanner

1935 – *Ion Barbu;*
1936 – *Generație și creație;*
1937 – *Filozofie și poezie;*
1941 – *Arta prozatorilor români;*
1943 – *Filozofie și poezie, Filozofie și poeți;*
1944 – *Istoria literaturii române,* I (în colaborare cu Ș. Cioculescu și Vl. Streinu);
1944 – *Filozofia culturii;*
1944 – *Trei critici literari* (Titu Maiorescu, M. Dragomirescu, E. Lovinescu);
1946 – *Figuri și forme literare;*
1955 – *Probleme de stil și artă literară;*
1956 – *Literatură universală și literatură națională;*
1957 – *Problemele metaforei și alte studii de stilistică;*
1957 – *F.M. Dostoevski;*
1960 – *Alexandru Odobescu;*
1960 – *Studii și literatură universală și comparată;*
1961 – *Jurnal;*
1964 – *Arghezi, poet al omului;*
1965 – *Despre stil și artă literară;*
1966 – *Postume;*
1971 – 1990 – *Opere,* vol. I–XIV;

I. INTRODUCERE

Prin aria de preocupări (literatură, artă, estetică, filozofie, stilistică, sociologie, comparatism) și prin intervalul cultural pe care l-a traversat (1916–1964), Tudor Vianu a reprezentat în cultura românească *un spirit sintetic,* de înaltă clasă umanistă, situat alături de Maiorescu, Lovinescu, Ibrăileanu și Călinescu prin studiile dedicate literaturii universale, literaturii comparate și literaturii române în sistemul estetic și artistic al marilor culturi europene. Deși nu a scris, propriu-zis, o istorie a literaturii române (cu excepția celei din 1944, în colaborare cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu, în care se ocupă de „Junimea"), în activitatea sa de critic, istoric literar, eseist și filozof al culturii, Tudor Vianu a studiat însă aproape toate marile epoci și personalități ale literaturii noastre, în studii impunătoare atât prin dimensiuni, cât și prin substanța lor superioară. După debutul în volum cu *Dualismul artei* (1925), urmat, în același an, de *Fragmente moderne* și, în 1926, de *Masca timpului,* culegere de articole din *Mișcarea literară,* Tudor Vianu publică în 1930 *Poezia lui Eminescu,* care îl consacră, alături de capodopera sa *Estetica* (vol. I – 1934, vol. II – 1936), drept esteticianul generației sale. Preluând tendința către *disocierea esteticului* prezentă la Maiorescu și Lovinescu, depășind schematismul teoriei capodoperei lui Mihail Dragomirescu, Tudor Vianu introduce o *optică axiologică* punând în centrul sistemului său *categoria de operă.* Această viziune teoretică integratoare este susținută de solide studii în domeniul mai general al filozofiei culturii și valorilor, fără să ajungă la încercarea de a subordona fenomenul artistic concret unor norme sau canoane. Pentru Tudor Vianu, obiectul esteticii este constituit de *frumosul artistic,* înțeles ca valoare estetică. Opera literară este produsul unui proces viu, activ, căruia scriitorul ca factor esențial îi imprimă dinamismul propriei sale personalități creatoare, aflate într-un permanent proces de transformare și sublimare a realității. Tudor Vianu dezvăluie un mod activ de a înțelege *procesul creației* operei de artă și totodată pe cel al *receptării* acesteia,

Scanned with OKEN Scanner

emoția estetică generată de apropierea de frumosul artistic fiind un complex de *stări afective și intelectuale specifice:* „emoția estetică se prezintă în strânse relații cu alte elemente comune și (...) arta se prinde prin numeroase fire de țesătura vieții obișnuite". Rolul activ și dinamic pe care Tudor Vianu îl conferă artei provine din mai multe laturi ale acesteia, înțelese ca aspecte specifice ale operei:

a) cadrul social-istoric în care trăiește și creează artistul;

b) materia asupra căreia acesta își exercită activitatea transformatoare;

c) efectul multiplu al receptării estetice.

Aceste precizări dovedesc o înțelegere modernă a complexului proces de ființare a operei de artă. Atitudinea estetică este, în viziunea lui Tudor Vianu, o optică deschisă tuturor valorilor, o privire axiologică largă și liberă. Comparabilă cu lucrările similare elaborate de către B. Croce, N. Hartmann, G. Lukács, *Estetica* lui Tudor Vianu demonstrează valoarea universală a operei sale în efortul de a evidenția realizări specifice creativității românești. În acest sens, Tudor Vianu s-a sprijinit, în egală măsură, atât pe cercetările concrete de istorie literară românească și universală, cât și pe lucrările de stilistică și de critică literară sau de artă.

Intervențiile lui Tudor Vianu în dezbaterea literaturii române încep cu articole despre Alexandru Macedonski și Alexandru Vlahuță, referințele criticului îndreptându-se treptat înspre marile valori ale literaturii române, iar dintre acestea, opera lui Eminescu va constitui prilej de permanentă meditație. În preocupările lui Tudor Vianu, Titu Maiorescu este personalitatea care, după Eminescu, ocupă locul principal. Studiile *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu (Fragmente moderne,* 1925), *Titu Maiorescu estetician și critic literar, Noi izvoare ale esteticii lui Maiorescu (Trei critici,* 1940), *Titu Maiorescu (Istoria literaturii române moderne),* constituie, înainte de monografia lui E. Lovinescu, contribuția de bază despre primul mare critic român. Receptiv la valorile clasice, dar și la arta modernă, cu formele ei novatoare, Tudor Vianu a analizat cu mare interes opera unor poeți români moderni: Ion Barbu și Tudor Arghezi, în monografii în care criticul își afirmă virtuțile certe de analist. Judecăți și caracterizări fundamentale au fost formulate, de asemenea, de către Tudor Vianu și despre alți scriitori: Anton Pann, Nicolae Bălcescu, I.L. Caragiale, Mateiu Caragiale, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Octavian Goga, Ion Pillat, Ion Minulescu ș.a. Sugestii din cele mai fecunde oferă studiile de sinteză, în care criticul și omul de cultură deschide perspective inedite spre cercetarea literară, de mare interes prin modul înnoitor de a înțelege literatura prin stilistică. *Arta prozatorilor români* (1941) se dovedește, în acest sens, o lucrare de mare importanță, în realitate o originală istorie a stilurilor epice ale literaturii române. Stilurile se leagă, în viziunea lui Tudor Vianu, într-o ordine ascendentă printr-o interacțiune reciprocă, în funcție de fiecare moment istoric, oferind, prin variante, un tablou unic al limbii și expresiei artistice. Prezente în toate momentele activității sale, profesiunile de credință clasice acoperă într-un plan de profunzime ansamblul operei lui Tudor Vianu. *Idealul clasic* este înțeles

Scanned with OKEN Scanner

ca un *model uman permanent,* iar repertoriul de teme, principii și referințe clasice prezent în eseul *Idealul clasic al omului* (1934) susține semnificativ modul în care esteticianul își reprezintă spațiul artistic.

Exactitatea și noutatea observațiilor lui Tudor Vianu sintetizează o documentare îndelung elaborată, o cultură greu de egalat, din care nu lipsea nici una din marile cuceriri ale sensibilității și spiritualității umane. În lucrările de stilistică și de literatură comparată și universală, această erudiție îi conferă capacitatea de a încadra, cu mare precizie, un scriitor sau altul în familia de spirite de care aparține. Eminescu este comentat în contextul romantismului european german, Creangă este asociat marilor artiști bizantini, Odobescu face parte din familia figurilor tradiționale ale umanismului în felul lui Rabelais sau Lorenzo de Medici, Titu Maiorescu reprezintă momentul decisiv al asimilării esteticii hegeliene și schopenhaueriene. În Dostoevski, Tudor Vianu interpretează efortul de purificare umană prin suferință și umilință, la Sofocle și Shakespeare, distinge patosul cunoașterii adevărului, iar Balzac este apreciat ca anatomist al istoriei epocii sale.

Această *curiozitate uriașă* în materie de cultură umanistă, dublată de o *pledoarie pentru rigoare* și de o *atitudine rațională*, îl va situa pe Tudor Vianu printre spiritele exemplare ale culturii noastre. În filozofie a conceput lucrări de *filozofie a culturii,* de *teorie a valorilor,* de *istorie a filozofiei,* în materie literară a ilustrat în scris literatura universală și comparată, istoria literaturii române, stilistica și teoria literaturii. Sub aspect beletristic, a publicat poezie originală, jurnal, note de călătorie din Italia și India. Ca editor, a îngrijit tipărirea operelor complete ale lui Macedonski, însoțite de comentarii bogate și substanțiale. E. Lovinescu va recunoaște că sistemul său estetic nu este rigid și îngust, ci, dimpotrivă, flexibil și deschis: „Spiritul lui doct și speculativ s-a asociat și cu o lărgime de vedere neobișnuită la criticii de structura sa la toate formele noi ale artei apusene". Pompiliu Constantinescu va remarca faptul că Tudor Vianu „păstrează relațiuni cu critica numai în stricta funcțiune de a-și extrage fapte pentru o rețea de sistematizare". În același sens, G. Călinescu îl declară șeful de drept al esteticienilor români, acordând o înaltă prețuire scrupulozității și modestiei sale critice care se vor impune cu autoritate în epocă. Lucian Blaga scria despre el încă în 1932 ca despre „unul dintre cei mai pătrunzători și subtili esteticieni din România".

Personalitate completă și complexă, Tudor Vianu se înscrie în lunga serie a cărturarilor români, prezent ca *model ideal* în cultura noastră prin erudiție, rigoare și demnitate a expresiei.

DUBLA INTENȚIE A LIMBAJULUI ȘI PROBLEMA STILULUI

Este o constatare plină de consecințe, pentru întreg domeniul studiilor estetice şi literare, faptul că limbajul omenesc este însuflețit de două intenții care, deși rămân mai tot timpul solidare, nu sunt mai puțin diferite în spiritul și direcția lor. Am arătat și altă dată[1] că cine vorbește o face pentru a-și

[1] Cp. *Arta și frumosul,* 1931, p. 20 urm.; apoi *Estetica,* ed. a II-a, p. 25 urm.

Scanned with OKEN Scanner

împărtăşi gândurile, sentimentele şi reprezentările, dorinţele sau hotărârile, dar că în acelaşi timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebuinţează acelaşi sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbeşte „comunică" şi „se comunică". O face pentru alţii şi o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală şi se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenţie, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeaşi vreme „reflexiv" şi „tranzitiv". Se reflectă în el omul care îl produce şi sunt atinşi, prin el, toţi oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viaţă şi primeşte căldură şi lumină o comunitate omenească oarecare.

Cele două intenţii ale limbajului stau într-un raport de inversă proporţionalitate. Cu cât o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cât creşte valoarea ei „tranzitivă", cu atât scade valoarea ei „reflexivă", cu atât se împuţinează şi păleşte reflexul vieţii interioare care a produs-o. Generalitatea unei formulări creşte prin însuşi sacrificiul intimităţii şi adevărului ei subiectiv. O ecuaţie matematică, o lege mecanică, o formulă chimică sunt fapte lingvistice menite prin structura lor să se împărtăşească oricărei inteligenţe omeneşti. Ele nu sunt limitate nici de caracterul naţional al limbilor, nici de felul particular al tendinţelor şi sensibilităţii celui care le înregistrează. Când spun de pildă că „suma unghiurilor unui triunghi este egală cu două unghiuri drepte" sau când afirm că „corpurile se atrag în raport direct cu masa şi în raport indirect cu pătratul distanţei lor" construiesc un fapt de limbă care se poate transmite oricărei inteligenţe omeneşti, dar care nu comunică nimic despre mine însumi. Prin această aserţiune relativă la raportul dintre lucruri nu transpare nici un reflex din intimitatea psihică a vorbitorului.

Oricine vede însă că nu acelaşi este cazul unui vers de Eminescu sau Racine. Valoarea de circulaţie a unor asemenea fapte de limbă este cu mult mai restrânsă. Răsunetul reţinut din intimitatea spirituală care le-a proiectat este însă nemăsurat mai puternic. Tranzitivitatea lor este mărginită: reflexivitatea lor este infinită. Există creaţii ale poeziei în care privim ca într-un abis fără fund. Citească-se versul lui Eminescu: *„Apele plâng clar izvorând în fântâne"*. Este limpede că intenţia reflexivă a acestei manifestări de limbă întrece cu mult intenţia ei tranzitivă. Căci nu ştirea despre felul cum izvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înţeles emotiv şi muzical al lucrurilor, precipitat în intimitatea subiectivă a poetului. Nu toţi cititorii acestui vers vor putea realiza intenţia lui reflexivă. Tranzitivitatea lui va scădea prin însăşi dificultatea de a percepe acea semnificaţie muzicală a lucrurilor apărută poetului. Poetul îşi va fi limitat cercul autenticilor lui cititori prin însăşi adâncimea şi adevărul subiectiv al expresiei sale.

Dar deşi cele două amintite intenţii ale limbajului sunt deosebite prin caracterul lor, ele se găsesc într-un raport de cooperare care trebuieşte precizat. Poate că printre faptele lingvistice, numai ecuaţiile matematice şi legile ştiinţifice sunt acelea în care tranzitivitatea domină în chip absolut. Numai în aceste fapte lingvistice apoi, urma oricărui reflex al vieţii interioare este eliminată cu desăvârşire. Am văzut că cine ia cunoştinţă de una din formulările exacte ale ştiinţelor nu primeşte nici o veste despre felul general de a fi sau despre momentul sufletesc particular al persoanei care a enunţat mai întâi aceste formulări sau care le repetă în faţa noastră. Reflexivitatea legilor şi formulelor ştiinţifice este nulă. În restul manifestărilor lingvistice, intenţia tranzitivă şi reflexivă se găsesc deopotrivă la lucru, deşi una din aceste intenţii poate deveni preponderentă. Astfel locurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întâmpinare şi de politeţe etc. sunt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuşi sacrificiul virtuţii lor de a exprima dispoziţia generală sau actualitatea sufletească a celui care le întrebuinţează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată. În direcţia atenuării reflexului subiectiv se dezvoltă şi limba practică şi comună, în care nevoia de a transmite scade valoarea limbii ca document interior. Desigur, a transmite înseamnă a transmite „ceva". Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparţine ea însăşi straturilor mai socializate şi mai impersonale ale conştiinţei individuale sau poate aparţine păturilor ei mai intime şi mai subiective. Astfel, în scrisorile de afaceri sau de politeţe şi în conversaţiile uzuale reflexul individual provine din ceea ce suntem obicinuiţi a considera drept zonele mai superficiale ale conştiinţei. Convenţionalismul acestor manifestări este notoriu. În creaţiile poeziei reflexul urcă din zonele ei mai adânci.

Scanned with OKEN Scanner

Am arătat că există fapte lingvistice în care reflexivitatea este nulă sau mult atenuată. Există oare fapte lingvistice în care tranzitivitatea lor se găsește în aceeași situație și în care reflexul interior urcă până la cel mai înalt grad cu putință? Desigur, o expresie lingvistică în care puterea de a se transmite este anulată nu poate fi judecată nici în virtutea ei de a reflecta fondul subiectiv al vorbitorului. Delirul unui nebun nu poate fi apreciat nici ca fapt lingvistic tranzitiv, nici ca fapt reflexiv. Din această pricină, toate manifestările limbii în care tranzitivitatea se apropie de punctul nul nu pot fi judecate decât în raport cu aspirația, cu veleitatea lor. Știm, de pildă, că operele suprarealiștilor moderni sunt însuflețite de năzuința de a transcrie lectura cea mai adâncă a conștiinței în sine însăși. Pentru a obține acest rezultat, suprarealistul nu vrea să rețină nimic, în scrierile sale, din ceea ce se organizează în straturile conștiente și lucide ale sufletului. El refuză chiar lucrarea discriminativă a atenției, adică a atitudinii negative al cărei prim rezultat va fi eliminarea din conștiință a destăinuirilor ei cele mai adânci. Suprarealistul se va opri deci la „dictarea subconștientului", la „automatismul psihic" menit să scoată la iveală fondul lui cel mai intim subiectiv. Citească însă cineva oricare din lucrările suprarealiștilor și va constata cum slaba lor tranzitivitate crește din însăși veleitatea adâncimii lor. De altfel, în mod foarte general se poate spune că obscuritatea în literatură este un efect al desocializării expresiei prin concentrarea exclusivă a vorbitorului către procesul său subiectiv. Una din cauzele obscurității în literatură este coborârea în adâncimi care îl lipsește pe vorbitor de puterea de a transmite. Sunt obscuri autorii care dorind să se exprime cât mai complet și mai profund nu mai ajung să comunice cu alții. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înțeles, creșterea intenției sale de a transmite îl împinge adeseori către superficialitate și convenționalism.

Expresia literară este pândită astfel de două primejdii, decurgând din natura însăși a limbajului. Cu aceeași dreptate se poate spune că expresia literară se organizează pe linia de demarcație a celor două intenții ale limbii. Opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pastă și purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii. Desprind la întâmplare, dintr-o povestire a lui Mihail Sadoveanu, următorul pasagiu: *„Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi și juca rotind ca răsfrângerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Ulița ridica, pustie și singuratică, spre strălucirea asfințitului. Clopote începură a bate dulce și trist, de la bisericile târgului. Fetița se opri o vreme în loc, ascultând."* Analiza poate distinge destul de limpede, în șirul acestor notații expresiile care au o simplă valoare tranzitivă de acele care adaugă reflexul viziunii și sentimentului intim al scriitorului. *„Vremea era pe la toacă... căldura era în toi... ulița ridica... clopotele începură a bate... fetița se opri..."* sunt comunicări a căror putere de transmitere este nelimitată, dar care nu ne spun nimic despre acel care le face. Aproape fiecare din aceste notații sunt însoțite de un adaos de comunicări, prin care pătrundem în straturi mai adânci ale conștiinței celui care ni le transmite. Peste știrea nudă se adaugă aureola unei ambianțe subiective. O lectură atentă a pasagiului de mai sus ne face să simțim din moment în moment cum trecem de la simpla intenție tranzitivă la intenția reflexivă. Privită în totalitatea ei, amintita expresie literară este produsul coadaptării celor două intenții, punerea lor de acord într-un întreg în același timp comprehensibil și expresiv. Citească-se oricare alt pasagiu împrumutat poeților sau prozatorilor artiști: analiza va putea deosebi destul de limpede câmpul de acțiune al celor două intenții și limitele lor respective.

Ceea ce vom numi „stilul" unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Îmbogățite cu aceste adaosuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața. Stilul este așadar expresia unei individualități. *„Stilul este întrebuințarea individuală a limbii"*, spunea odată renumitul lingvist Vossler, variind o formulă mai veche. *„Le style est l'homme même"*, spusese Buffon. Vestitul naturalist francez recunoștea prin această sentință caracterul oarecum natural al stilului. Dacă stilul este omul însuși, nu rezultă oare că orice om are un stil al său, un chip de a întrebuința instrumentul general al limbii capabil de a-l exprima în diferențierea lui individuală? Dacă s-a putut face vreodată această afirmație categorică, lucrul se datorește unui concept incomplet al individualității omenești. Contribuția modernă a științelor sociale ne mijlocește astăzi

Scanned with OKEN Scanner

o altă înțelegere a fenomenului individualității. Oamenii nu sunt realități complete și închise în mijlocul unei societăți care rezultă numai din însumarea lor. Buffon, debitorul liberalismului atomist al secolului al XVIII-lea, putuse crede astfel. Astăzi, știm mai bine că așa-numitele individualități omenești sunt produsele de interferență a mai multor influențe sociale. Prin poarta individualității pătrundem pe căile mai multor feluri generale de a fi. Acestei împrejurări i se datorește faptul că nu numai vorbitorii comuni, dar și scriitorii cei mai de seamă prezintă între ei afinități, ca unii care aparțin anumitor cercuri ale societății și ca unii care sunt mișcați de anumite curente intelectuale, morale și estetice. Pentru cercetătorul de azi există nu numai stiliști, dar și stiluri; nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curente care îi poartă.

În lucrarea de față, consacrată artei prozatorilor români, am ținut seamă de ambele principii enunțate mai sus. Am analizat prozatorii noștri în particularitatea lor stilistică individuală, dar și în curentele stilistice care îi cuprind.

II. STUDIUL TEXTULUI

1. Conceput ca o justificare teoretică a metodologiei aplicate în *Arta prozatorilor români,* studiul introductiv *Dubla intenție a limbajului și problema stilului* abordează importanța surprinderii particularităților *limbajului* pentru caracterizarea *stilului unei opere și a unui autor.*

Premisa metodologică se dovedește extrem de interesantă prin modul în care autorul abordează existența unei dihotomii a câmpului lingvistic, a unei „duble intenționalități" a faptului verbal: „reflexiv" și „tranzitiv", aflate într-un raport de „cooperare". „Cine vorbește „comunică" și „se comunică". O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social". Ideea cea mai originală este aceea a raportului de inversă proporționalitate în care se află cele două funcții: „Cu cât o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cât crește valoarea ei „tranzitivă", cu atât scade valoarea ei „reflexivă", cu atât se împuținează și pălește reflexul vieții interioare care a produs-o". Din acest raport, Tudor Vianu deduce caracterul limbajului poetic: a) *tranzitivitate limitată;* b) *reflexivitate infinită.*

2. Realizând distincția dintre *limbaj* și *mesajul artistic (semnificat* și *semnificant),* T. Vianu stabilește deosebirea dintre *limbajul teoretic* de cel *artistic* (opoziția dintre *conotativ – denotativ),* opera prezentându-se printr-o constituire originală, dominată de inefabil și de afectivitate. Dacă pentru cei ce scriu în mod obișnuit cuvântul este un *mijloc pentru realizarea unui scop* și limbajul apare doar ca un simplu *instrument de comunicație,* fără nici o nuanță de ambiguitate, pentru scriitor cuvântul este *intranzitiv,* limbajul devenind propriul său scop, inaugurând o ambiguitate care se oferă spre descifrare. Astfel, *limbajul artistic* este dominat de *inefabil,* iar *cel matematic* de *explicabil,* actul liric este *reflexiv,* cel matematic este *tranzitiv.* În limbajul poetic semnificația lirică este continuă, în cel matematic ea este discretă. Tudor Vianu descifrează, descompune, recompune fenomenul artistic individual și caută în procedeele prozodice și în componentele frazei epice modul particular de a comunica al scriitorului. „Dubla funcțiune" a limbajului, în vorbirea curentă și în artă e o recunoaștere a facultății

Scanned with OKEN Scanner

obiective a graiului de a păstra și transmite fără echivocuri gândurile. Stilul și forma depind de conținutul de idei, de fondul operei literare, de personalitatea creatoare a artistului: „Ceea ce vom numi „stilul" unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Îmbogățite cu aceste adaosuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața". Studiul lui Tudor Vianu urmărește felul cum forma poetică plasticizează ideea și cum ideea poetică bogată în semnificații cere o formă poetică pe măsură. În definirea particulară a operelor de artă, limbajul câștigă un rol fundamental. *Frumosul artistic* nu este o categorie imanentă, el se materializează și există din momentul în care, după un proces de prelucrare, e turnat pe tiparele formei. „Forma operei literare, notează autorul, este însuși conținutul ei, sesizat în ceea ce el cuprinde mai original". Sunt surprinse prin acest tip de studiu personalitatea și originalitatea, spiritul creator al artistului, capabil de a-și înfrumusețea limbajul și comunicarea cu semenul sau pentru a da o expresie cât mai elevată gândurilor și sentimentelor care îl caracterizează. Tudor Vianu distinge intenția *tranzitivă* a limbajului, prin care emițătorul *comunică* un mesaj, de intenția *reflexivă,* prin care același emițător *se comunică*, adică exprimă atitudinea sa față de cele comunicate tranzitiv. *Stilul* devine „ansamblúl notațiilor pe care (scriitorul) le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic". Preluând câteva idei din eseul *Paradoxul poeziei,* T. Vianu dovedește interes și în acest studiu față de dubla primejdie care amenință expresia poetică: a) *obscuritatea* (ca efect al concentrării exclusive a discursului poetic în reflexivitatea sa, mergând până la o încifrare sau închidere totală) și b) *banalitatea* (cu pierderea într-o tranzitivitate totală, în limbajul prozaic). În acest sens, limbajul artistic este recunoscut, în genere, după străduința artistului de a-l supune nu atât realității, cât propriului său sistem de semne.

3. În cercetarea sa stilistică, Tudor Vianu se raportează la contextul larg social și cultural în care se afirmă o anume personalitate. Cadrul și conținutul social al artei imprimă stilului individual un caracter corespunzător. Acțiunea directă și specifică a artistului asupra limbii poartă amprenta „agentului" și a o studia înseamnă „raportarea la agent". Comentariul independent al conținutului este, în viziunea esteticianului, o observație critică, fără o valoare în sine. Stilurile se leagă într-o ordine ascendentă printr-o interacțiune reciprocă, în funcție de fiecare moment istoric. „Astăzi, știm mai bine că așa-numitele individualități omenești sunt produsele de interferență a mai multor influențe sociale". Se conturează astfel o stilistică a „autorilor" și una a „curentelor" pe baza asemănărilor constatate la scriitorii înrudiți.

4. Prin ideile moderne asupra limbajului artistic, *Arta prozatorilor români* se constituie într-o lucrare fundamentală de stilistică a lui Tudor Vianu și una dintre cele mai originale opere ale sale, o istorie a artei literare a prozei românești, ce va consolida o nouă viziune de cercetare a fenomenului artistic literar.

Scanned with OKEN Scanner

III. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. **Indicați principalele domenii de activitate ale lui Tudor Vianu.**
2. **Definiți conceptul de *stil* în viziunea lui Tudor Vianu.**
3. **Numiți cele două funcții ale limbajului omenesc, insistând asupra specificității fiecăreia.**
4. **Explicați, folosindu-vă de exemple potrivite, pericolele la care poate fi supusă expresia poetică.**
5. **Demonstrați, cu fragmente din *Arta prozatorilor români,* originalitatea investigațiilor realizate de Tudor Vianu.**

REFERINȚE CRITICE

Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* II, 1926; **G. Călinescu,** *Istoria literaturii române...*; 1941; **P. Constantinescu,** *Eseuri critice,* 1947; **Constantin Ciopraga,** *Portrete și reflecții literare,* 1967; **I. Biberi,** *Tudor Vianu, „Omul și opera"* 1969; **Al. George,** *Semne și repere,* 1971; **Ov. S. Crohmălniceanu,** *Literatura română între cele două războaie mondiale,* 1971; **M. Bucur,** *Istoriografia literară românească,* 1973; **Eugen Simion,** *Scriitori români de azi,* vol. II, 1976; **Al. Dima,** *Dezbateri critice,* 1977; **N. Balotă,** *Arte poetice ale secolului XX,* 1976.

Scanned with OKEN Scanner

NICOLAE IORGA
1871–1940

Personalitate de primă mărime din istoria culturii române, înzestrat cu excepționale calități intelectuale și cu o neobișnuită putere de muncă, Nicolae Iorga se înscrie în categoria spiritelor enciclopedice de factură renascentistă.

S-a născut la 6 iunie 1871 în Botoșani și, vreme de o jumătate de secol, până la acel tragic sfârșit din 27 noiembrie 1940, a reprezentat știința și conștiința istorică, spiritualitatea poporului român, în cele mai importante momente ale existenței lui. La N. Iorga totul a fost precoce și excepțional. Unul dintre maeștrii săi, istoricul A.D. Xenopol, afirma în 1910, în discursul de recepție la primirea lui N. Iorga în Academia Română, când nu-și realizase decât jumătate din uriașa lui operă: „te întrebi, cu înmiinunare, cum a putut un creier să conceapă atâtea lucrări și o mână să le scrie".

La 17 ani intra la Facultatea de Litere din Iași și, în cursul unui an, dădea toate examenele. Își continuă studiile, la Paris, înscriindu-se la Școala de înalte studii, iar în 1893, după documentări asidue la Londra și Roma, primește titlul de doctor în istorie al Universității din Leipzig. Reîntors în țară, în toamna anului 1894, s-a dedicat cercetărilor și scrierii istoriei naționale și universale, istoriei literare, criticii de artă, teatrului, literaturii, descrierilor de călătorii, ziaristicii, memorialisticii și politicii. A elaborat ample monografii despre principalele personalități din istoria națională, a alcătuit o istorie a românilor în zece volume, neexistând moment, sector sau problemă mai importantă din istoria națională asupra căreia să nu fi adus o esențială contribuție.

Nicolae Iorga a alcătuit cea dintâi mare istorie literară, începând cu literatura populară și încheind cu operele literare ale scriitorilor contemporani. Impune conceptul de *istorie literară*, oferind și prima operă clasică a istoriografiei noastre literare. În 1901 i se tipărește *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688–1821)*, revenind după trei ani cu adevăratul prim volum al istoriei sale literare, *Istoria literaturii religioase a românilor până la 1688* (1904), continuat în 1907, 1908 și 1909 cu *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea – de la 1821 înainte*, adăugându-le în 1934 *Istoria literaturii românești contemporane* (1867–1890; 1890–1934). Din cursul său de prin 1927–1928 a rezultat *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică* (1929), o panoramă a peisajului sufletului național. N. Iorga a emis judecăți de valoare, cu o genială putere de observație și analiză, asupra operei cronicarilor, a cărturarilor, a personalităților Școlii Ardelene, ca și a scriitorilor din prima jumătate a veacului al XIX-lea. Ca **istoric literar,** N. Iorga este întemeietorul indiscutabil al acestei discipline, prin spiritul modern în care ea a fost concepută. Istoria literaturii, în viziunea lui N. Iorga, impune cercetătorului *erudiție mutidisciplinară* și *talent literar (Introducere* la *Istoria literaturii românești,* vol. II). N. Iorga mai pretinde istoricului literar și capacitatea de a stabili relații între serii deosebite de fenomene: „o istorie literară trebuie să fixeze biografiile în mișcarea de idei a epocii, să pună în legătură cugetarea unuia cu gândirea generală a timpului. Istoria literară nu se poate înțelege fără istoria culturii". În această ordine, istoricul literar mai este dator și cu o *cercetare estetică,* dar mai degrabă o critică psihologică, studiul operei relevând o personalitate, un temperament uman bine individualizat.

În privința **activității critice,** poziția lui N. Iorga se contura încă din ultimul deceniu al secolului trecut *(Pagini de critică din tinerețe).* Interesat de problemele tehnicii criticii literare

Scanned with OKEN Scanner

(Critica literară și anticii), N. Iorga indică trei tipuri de analiză a operei literare, tipuri pe care le dorea complementare, într-o formă aproximativă de ceea ce, mai târziu, va constitui „critica totală": „A lua opera, a arăta efectul estetic ce produce, a cerceta și a pune în lumină procedeele prin care artistul capătă această influență estetică, a deduce artistul din operă, aflând constituția lui psihică din chipul cum și-o manifestă în operele sale, a merge mai departe cu cercetările: a da starea artistului care a izbutit să întrupeze într-o operă vie aspirațiile și felul de a gândi și a simți al unei societăți întregi... iată sarcina criticului om de știință" *(Critica literară și anticii)*. În operația de periodizare a istoriei literaturii române, N. Iorga realizează o grupare a capitolelor nu pe autori, prezentați cronologic, ci pe epoci, în funcție de principalele „curente literare". Perioadele sunt marcate prin câte o personalitate proeminentă, ca, de exemplu: „Epoca lui Cantemir", „Epoca lui Chezarie din Râmnic", „Expresia integrală a sufletului românesc: Eminescu". Dacă în istoria literaturii clasice și contemporane a lansat opinii personale, în cunoașterea și aprofundarea operei lui Eminescu se înscrie în fruntea celor ce se dedică eminescologiei.

Pentru cultura românească este semnificativă ipostaza criticului Iorga, de îndrumător în creația literară. Activitatea și studiile orientative de la revista „Sămănătorul" constituie un moment de o deosebită importanță pentru criticul literar de direcție. Într-o serie de articole, Nicolae Iorga anunță apariția unei noi epoci de cultură, instaurată o dată cu „Sămănătorul" și cu literatura publicată aici.

Dând istoriei literare criteriile științifice necesare, N. Iorga a pus bazele unei discipline pe care a reprezentat-o cu strălucirea unui ctitor.

OPERA (selectiv)

– *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea,* I–II, 1901;
– *Contribuții la istoria literaturii române în veacul al XVIII-lea și al XIX-lea,* I–III, 1906;
– *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea de la 1821 înainte. În legătură cu dezvoltarea culturală a neamului,* I–III, 1907–1909;
– *Oameni care au fost* I, 1911; II, 1916;
– *O luptă literară.* Articole de la „Sămănătorul", vol. I – 1914; II – 1916;
– *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor,* 1920;
– *Pagini de critică din tinerețe,* 1921;
– *Istoria literaturii românești,* I–III, 1925–1933;
– *Istoria literaturii române. Introducere sintetică,* 1929;
– *Istoria literaturii românești contemporane,* I–II, 1934;
– *Pagini de tinerețe;* I–II, 1968;
– *Studii literare,* I–II, 1970.

DUMITRU CARACOSTEA
1879–1964

Critic și istoric literar, folclorist. S-a născut la 10 martie 1879 la Slatina. A absolvit Colegiul „Sf. Sava" din București (1900) și frecventează, între 1900–1907, cursurile Facultății de Litere și Filozofie la Universitatea din București. Decisivă pentru formația sa a fost apropierea, în anii de studii la Universitatea din București, de profesorii Titu Maiorescu și Ovid Densusianu și, mai ales, bursa la Viena, de care beneficiază între 1909–1914. Obține doctoratul în 1913 în filozofie și filologie romanică, sub conducerea lui W. Meyer Lübke. Din 1920 își începe cariera universitară, devenind în 1930 profesor titular de literatură română la Facultatea de Litere și Filozofie din București. În 1935

Scanned with OKEN Scanner

înființează Institutul de Istorie Literară și Folclor. Este ales membru al Academiei în 1938. Între 1941 și 1944 conduce Editura Fundației Regale pentru Literatură și Artă.

Moare la 2 iunie 1964.

OPERA:

– *Personalitatea lui Eminescu,* 1926;
– *Izvoarele lui G. Asachi,* 1928;
– *Arta versificației la Eminescu,* 1937;
– *Prolegomena arghezianã,* 1937;
– *Arta cuvântului la Eminescu,* 1938;
– *Simbolurile lui Eminescu,* 1939;
– *Expresivitatea limbii române,* 1942;
– *Creativitatea eminesciană,* 1943;
– *Critice literare,* vol. I–II, 1943–1944;
– *Poezia tradițională română.* Balada poporană și doina, vol. I–II, 1959;
– *Problemele tipologiei folclorice,* 1971;
– *Mărturisiri literare,* 1971;
– *Studii eminesciene,* 1975;
– *Arta cuvântului la Eminescu,* 1980;
– *Studii critice,* 1982.

CONSIDERAȚII GENERALE:

D. Caracostea își începe colaborarea la „Viața nouă" a lui Ovid Densusianu cu o serie de articole cu larg fundament lingvistic și filozofic, în direcția dintre istorie și estetică. Colaborează, apoi, la „Gândirea", „Adevărul literar și artistic" și „Revista Fundațiilor". Încă din primele studii se prefigurează poziția sa teoretică, D. Caracostea încercând să împace istorismul cu emoția estetică instantanee, într-un sistem critic deschis sugestiilor variate din partea disciplinelor înrudite. Surprinde esența sufletească a scriitorilor analizați, identificând experiențele de viață care, asimilate organic, deveneau element constitutiv al personalității lor artistice. „Creativitatea eminesciană" este geniul eminescian de invențiune a universului său în complexul cosmogonic al marilor creații. D. Caracostea se folosește de tehnica motivelor literare, a comparativismului, ca să surprindă imaginea eminesciană embrionar și în expresia ei tipică. Inventivitatea lui Eminescu descoperă vechilor motive conținuturi noi poetice, expresii inedite. În folclor sau în literatura cultă, *creativitatea* este procesul de definire a eului poetic, devenirea operei de artă într-o expresie specifică. Această dinamică proprie textului literar îl determină pe Caracostea să se orienteze spre un comparativism al formelor, studiul comparativ al semnificațiilor fiind în măsură să diferențieze „într-o manieră mai convingătoare un scriitor de un alt scriitor". Studiile din *Arta cuvântului la Eminescu* (1939) se constituie în cele mai minuțioase analize filologice despre marele poet. Atenția față de text, interpretările stilistice, pornind de la particularitatea lingvistică, prin corelații tot mai largi, conștiința interdeterminării permanente între parte și întreg, relevă mecanismul eminescian în limbaj modern, cu multe sugestii și deschideri de perspectivă (analiza poemului *Luceafărul*).

În folclor, Dumitru Caracostea continuă cercetările întreprinse de Odobescu, Hasdeu, Ovid Densusianu, concentrându-și în mod deosebit atenția asupra baladei și doinei. Studiile despre *Miorița, Legenda Mănăstirii Argeșului, Motivul*

Scanned with OKEN Scanner

Lenore, Balada istorică, cele despre *colind* și *doină* au surprins semnificația acestor creații, esența de concepție și valorile lor expresive. Prin monografia *Mioriția* (1915), D. Caracostea inaugurează la noi studiile de geografie literară. „Metoda de cercetare așa cum a elaborat-o Caracostea în 1915 a rămas în vigoare până în zilele noastre" (Ovidiu Bârlea).

Prin studiul limbii, privită ca operă de artă și ca temelie a literaturii culte, prin cercetările sistematice asupra creației literare folclorice, cu accent special pe baladă și doină, dar, îndeosebi, prin întinsele cercetări asupra lui Eminescu, D. Caracostea a fost una dintre cele mai de seamă prezențe în istoria și critica literară interbelică, în folcloristică și stilistică.

DUMITRU POPOVICI

1902–1952

S-a născut la 25 octombrie 1902 în comuna Dănești, județul Olt, într-o familie de învățători. Urmează cursurile Facultății de Litere și Filozofie (1923–1927), la Universitatea din București, având-i ca profesori pe Ovid Densusianu, Nicolae Cartojan, Ioan Bianu. Pe durata ultimilor doi ani de studenție îndeplinește și sarcinile de asistent onorific al seminarului de literatură română modernă condus de D. Caracostea. Publică în revista „Viața românească" studiul *Poezia lui Cezar Bolliac* (1929). Între 1930–1934 studiază la Paris, impunându-și o strictă specializare în direcția relațiilor literaturii franco-române în secolul al XIX-lea și al însușirii metodologiei științifice în domeniul istoriei literare. Acum va elabora studiul *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu,* lucrare de debut (1935), prezentată ca teză de doctorat, urmată de studiul *Santa Cetate. Între utopie și poezie* (1935). Reîntors în țară a funcționat ca profesor secundar la Slatina și Iași, iar în 1934 obține, prin concurs, catedra de istoria literaturii române moderne, devenită vacantă prin moartea istoricului literar Gh. Bogdan-Duică. Ca profesor, Dumitru Popovici impresiona prin bogăția cunoștințelor și prin sobrietatea în expunere.

Se stinge din viață prematur, la numai 50 de ani, în ziua de 6 decembrie 1952, la Cluj-Napoca.

OPERA:

– *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu,* 1935;
– *„Santa Cetate". Între utopie și poezie,* 1935;
– *Evoluția concepției literare a lui G. Bogdan-Duică,* 1938;
– *La littérature roumaine de Transylvanie au dix-neuvième siècle,* 1938;
– *Dimitrie Bolintineanu,* 1942;
– *Cercetări de literatură română,* 1944;
– *La littérature roumaine à l'époque des Lumières,* 1945;
– *Poezia lui Mihai Eminescu,* 1969;
– *Romantismul românesc.* Partea I: prima perioadă romantică (1829–1840), 1969.

Scanned with OKEN Scanner

Istoric literar temeinic informat în ariile comparatismului tematic, D. Popovici „a făcut dovadă în toate lucrările sale de o privire sigură, care știa să surprindă fenomenul literar în cele mai largi perspective și în cele mai intime resorturi" (T. Vianu). Pentru întregul sistem de cercetare istorică elaborat de D. Popovici este definitorie explorarea erudită, minuțioasă, insistentă și riguroasă a izvoarelor. Istoricul literar este convins de consecințele ideologiei unei epoci și de necesitatea de a produce probe categorice în favoarea unei anume aserțiuni. Comentând punctele de vedere exprimate în studiul introductiv la primul volum din opera lui I. Heliade Rădulescu (1939), Vladimir Streinu observa *genetismul erudit* al cercetării practicate de D. Popovici. În *Prefața* la *Cercetări de literatură română* (Sibiu, 1944), D. Popovici anunță un criteriu pe care îl va urma în diverse etape ale studiilor sale: lucrările „năzuiesc să fie o contribuție la definirea spațiului cultural căruia îi aparține poporul român, cu tangențele sale orientale și occidentale; era firesc așadar ca, explorând realități românești, studiile de față să se încheie în perspective de literatură comparată". Scriind despre D. Bolintineanu, I. Heliade Rădulescu sau G. Bogdan-Duică, istoricul literar *reface* climatul spiritual și cultivă gustul pentru o restituire încărcată de sugestii și de referințe. Evitând o simplă reconstituire documentară, lipsită de mișcare, D. Popovici recompune o vastă și vie narațiune istorico-literară, în care dialectica ideilor și interferențelor puse în lumină intră în legături multiple. Cercetarea izvoarelor devine la D. Popovici un act metodologic și științific, rigoarea îmbinându-se cu finețea disocierilor. Istoricul literar impune conceptul „mentalităților" și consideră necesar examenul factorilor modelatori ai opiniilor, concepțiilor, ideilor, fermenților spirituali ai unei perioade istorice determinate. În viziunea lui D. Popovici *(Primele manifestări de teorie literară în cultura română),* istoria literaturii tinde să se constituie ca un mod de a cerceta, sub auspiciul unor criterii axiologice ferme, ca o posibilitate de a judeca fenomenul literar prin raportare la celelalte fapte de cultură și la factorii unei structuri sociale și ideologice generatoare de situații cu virtuale urmări asupra fenomenului literar sau asupra celui doctrinar propriu-zis. Pentru D. Popovici, în ciuda atașamentului său față de *genetism,* criteriile „valorizării" și principiul judecății de valoare intervin pentru oricare moment al literaturii. Se oferă în acest mod o perspectivă originală a promovării istoriei literare mai mult în regim estetic decât în cel cultural. Istoricul literar produce judecăți, cu atât mai mult cu cât studiile sale au în vedere momente cu semnificative aspecte culturale, ideologice și sociale. Explicația evolutivă a fenomenului literar este justificată în cursul *Tendințe de integrare în ritmul cultural occidental,* ținut în anul școlar 1933–1940 la Cluj. Aspectele metodologice ale redactării *Istoriei literaturii române moderne* se află în paginile studiului *Etape în dezvoltarea literaturii române,* publicat în 1944, în revista „Transilvania" (nr. 8–9), text ce avea menirea să fie drept prefață generală. D. Popovici „e un gânditor în istoria literară românească și un interpret", având marele merit de a ne fi descoperit un *secol al luminilor* în Transilvania, o variantă a iluminismului european din secolul al XVIII-lea. Publicată la Sibiu, *Literatura română în secolul Luminilor* este o amplă cercetare asupra iluminismului românesc, o continuare a uneia din operele

Scanned with OKEN Scanner

capitale ale profesorului Paul Hazard *(La Pensée européenne au XVIII-e siècle de Montesquieu à Lessing). Istorismul* și *criteriul mentalității,* ideea determinantelor spirituale ale unui popor, mecanismul difuziunii ideilor se întâlnesc, fuzionând și proiectând o imagine sugestivă a spațiului „luminilor" în cultura românească.

În criteriile de periodizare a istoriei literaturii române, D. Popovici se desparte tranșant de alți istorici literari români. El propune cinci epoci ale literaturii noastre: 1779–1829, cu primele manifestări ale renașterii ardelene, a doua până la apariția „Daciei literare", a treia între 1840–1867 și cea următoare, până în anul 1893, cu biruința ideilor junimiste și, în sfârșit, ultima, cea a resurecției ideilor sociale în literatură.

Istoricul literar vine cu două idei noi față de cercetările precedente: resurecția culturală nu este strict ardelenească ci generală românească în epoca Luminilor. Din *Istoria* sa, neîncheagată definitiv, D. Popovici a publicat, în timpul vieții, și alte importante capitole despre Cezar Bolliac, I. Heliade Rădulescu, I. Budai-Deleanu. Postum i s-au publicat și alte două cursuri universitare: *Romantismul românesc* și *Poezia lui Mihai Eminescu.*

Partizan al unei cercetări complexe, D. Popovici supune sfera literaturii unei analize cuprinzătoare, totale, urmărind creația în cadrul unor determinări multiple, excluzând anecdota și detaliul arhivistic, în favoarea unei analize în deplin acord cu genetismul ce se revendică de la studiul factorilor ideologici și estetici esențiali.

PERPESSICIUS (DUMITRU S. PANAITESCU)
1891–1971

Istoric și critic literar, folclorist, eseist și poet, cercetător și editor pasionat al operei eminesciene.

S-a născut la Brăila, la 21 octombrie 1891; studiile liceale în orașul natal. Licențiat în filologie romanică al Universității din București (1914). Debutează cu proză în revista brăileană „Flori de câmp" (1911), publică versuri în revista „Versuri și proză", semnează cu pseudonimul *Perpessicius* în „Cronica" (1915), revistă condusă de Gala Galaction și Tudor Arghezi. Mobilizat pe front, este rănit în 1916 și rămâne invalid de mâna dreaptă. Profesor de mare vocație în mai multe localități ale țării, autor al unor apreciate manuale de literatură pentru liceu, elaborate împreună cu Al. Rosetti și J. Byck. Colaborează la „Cuvântul", „Lumea", „Universul literar", „România", „Revista Fundațiilor Regale", „Gazeta literară", „Contemporanul", „Viața românească", „România literară", „Steaua", „Luceafărul". A ținut cronica literară la Radio între 1934 și 1938. Membru al Academiei Române. Director general al Bibliotecii Academiei, al Muzeului Literaturii Române (1957) și al revistei „Manuscriptum".

Moare la 29 martie 1971, la București.

Scanned with OKEN Scanner

OPERA:

1923 – *Repertoriu critic;*
1926 – *Scut și targă,* poezii;
1928 – 1946 – *Mențiuni critice,* vol. I–V;
1932 – *Itinerar sentimental;*
1940 – *Dictando divers;*
1944 – *Jurnal de lector;*
1948 – 1956 – *Mențiuni de istoriografie literară și folclor;*
1957 – 1967 – *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor,* vol. I–III;
1966 – 1983 – *Opere,* vol. I–XII;
1970 – *Memorial de ziaristică,* vol. I;
1971 – *Lecturi intermitente;*
1971 – *Eminesciana.*

I. CONSIDERAȚII GENERALE

În studiul *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică,* E. Lovinescu îl încadrează pe Perpessicius în cea de a treia generație postmaioresciană, alături de G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu și Tudor Vianu, dorind să sublinieze atașamentul acestuia, mai mult decât la alții, față de *principiul estetic* și față de *perspectiva stilistică* în critica literară: „Modernistă, critica lui Perpessicius se situează de la sine în plan estetic și supraestetic: ea este, deci, maioresciană și mai modernă decât ar fi voit-o bătrânul critic". Aprecierea lui E. Lovinescu conține și alte trăsături ale activității critice desfășurate de Perpessicius, reținând dintre acestea *caracterul modernist* și „...un gust pentru noutate și risc, unit totuși dezarmant cu o bunăvoință aproape universală". În diferite momente ale carierei sale, activitatea lui Perpessicius va evolua cu precădere pe aceste coordonate *(comprehensiune, indulgență, înțelegere, erudiție literară, fantezie* și *rafinament).* În comentariile sale critice, autorul *Mențiunilor* se dovedește un *analist subtil,* care nu folosește afirmații și negații categorice, dar gradează nuanțele în așa fel, încât în acestea să poată fi descifrată întreaga sa atitudine față de textul analizat. „Perpessicius, scria P. Constantinescu, face critică de amplă comprehensiune și de simpatie principială (...). Critica sa descrie, discriminează și semnalează". Plasat semnificativ în deschiderea primei serii a *Mențiunilor critice,* articolul *În tinda unei registraturi* fixează fără echivoc crezul criticului: „Însărcinarea mea e, în primul rând, aceea a unui cronicar". El își propune să comenteze „orice operă, din orice zonă ar veni". Peste câțiva ani, autorul reformulează această poziție, declarându-și intenția de a „îmbrățișa cât mai mult și a năzui la înțelegerea a cât mai multe și variate moduri de expunere literară" *(Între far și turn de fildeș,* volumul *Mențiuni critice,* seria a XI-a). Îmbogățit „cu tot ce-i poate aduce farmecul unui spirit învățat și urban și al unei inimi pline de toleranță și tandrețe" (Tudor Vianu), în scrisul clasicizant al lui Perpessicius se constată un evident interes față de opere literare din perioade diferite, pe care le analizează cu minuție și le introduce într-un cadru larg de referințe literare. Asemenea aprecieri avea să exprime despre opera lui M. Eminescu, Mateiu I. Caragiale, Dinicu Golescu, V. Voiculescu. A scris pagini substanțiale despre M. Sadoveanu,

Scanned with OKEN Scanner

T. Arghezi, Ion Barbu, Al. Philippide, Hortensia Papadat-Bengescu, C. Stere, Panait Istrati, Gala Galaction. Judecățile formulate în epocă despre creația unor mari scriitori, cu toate riscurile implicate într-o asemenea selecție, pledează convingător despre calitatea criticii lui Perpessicius. Acesta are meritul de a fi apreciat, în 1927, că poezia lui Arghezi se situează alături de aceea a lui Eminescu, a distins în lirica lui Bacovia „unul dintre cele mai autentice izvoare ale poeziei moderne românești". Perpessicius a practicat toate modalitățile criticii literare *(recenzie, foileton de consemnare, cronică literară* sau *articole* și *studii de sinteză),* dovedindu-se o personalitate originală, dar și cu trăsături care îl înrudesc cu colegii de generație. Sobrietatea și exactitatea diagnosticului îl apropie de Ș. Cioculescu sau de P. Constantinescu, așa cum prin elementele grațioase și fine ale criticii sale artistice, criticul se apropie de Călinescu sau Vl. Streinu.

Numele lui Perpessicius este legat de editarea operei lui Eminescu, ca inițiator și prim realizator al acesteia, reușind prin efortul de benedictin, risipit de-a lungul a peste trei decenii, să găsească calea spre restituirea științifică a operei marelui poet. Ediția Perpessicius reprezintă dimensiunile unui tezaur imens, transcris și interpretat într-o viziune nouă, pe baza criteriului evolutiv al creației și cu o sistematizare riguroasă a variantelor, în cele trei volume însumând *Poezii tipărite în timpul vieții,* cu note și variante, publicate succesiv în 1939, 1943 și 1944. Aceasta continuă și se edifică prin publicarea volumelor IV (1952) și V (1952) de poezii postume, cu variante și încercări, și cu cel de-al VI-lea volum (1963) de poezie populară, culeasă și prelucrată de poet. Dovedind o bună cunoaștere a manuscriselor lui Eminescu, care au stârnit interesul atâtor cercetători devotați, Perpessicius a realizat o impunătoare lucrare de filologie, de critică și de istorie literară, situându-se astfel pe un loc de frunte în strălucita serie a editorilor erudiți ai operei poetului nostru național: „Integrală și critică, spunea Perpessicius în *Prefața* la volumul I, ediția aceasta năzuiește să ducă la bun sfârșit împlinirea acelui *corpus eminescian,* la care și memoria poetului și obligațiile culturii contemporane, și năzuințele an de an amânate, au deopotrivă dreptul". Prefața este urmată de o *Introducere* în care este înfățișat, cronologic și critic, *Tabloul edițiilor,* cu caracterele proprii fiecărei ediții din poeziile lui M. Eminescu. Metoda de lucru a editorului savant îndreptățea pe Vladimir Streinu să numească primul volum al ediției Perpessicius „monumentul cel mai fălos al culturii noastre, al poeziei, al criticii și al artei tipografice în același timp".

Perpessicius tipărește în 1936 ediția definitivă a *Operelor* lui Mateiu I. Caragiale, iar în 1938 publică antologia de critică franceză *De la Chateaubriand la Mallarmé,* după ce mai înainte, în 1925, a tipărit, împreună cu Ion Pillat, volumul I din *Antologia poeților de azi* (vol. II, 1928).

„Erudiția criticului, afirmă Eugen Simion, e impresionantă și se revarsă, cu generozitate, în comentarii de un grațios cărturărism. Fraza e bogată, odobesciană, înflorită cu metafore, uneori mai sugestive decât acelea din textul comentat. Criticul e un virtuoz al stilului artistic."

Scanned with OKEN Scanner

POMPILIU CONSTANTINESCU
1901–1946

S-a născut în București, la 17 mai 1901. După absolvirea liceului se înscrie la Facultatea de Litere și Filozofie din București (1920–1924), unde devine asistentul lui Mihail Dragomirescu. Preferă cariera de profesor secundar, se dedică criticii literare, deși debutase cu încercări în proză și versuri. Din 1924 începe prin a scrie la revista „Ritmul vremii", susținând rubrica de *Portrete*. A colaborat la „Gazeta literară", „Sburătorul", „Mișcarea", „Viața literară", „Vremea", unde timp de cincisprezece ani susține cronica literară. Editează împreună cu Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Șoimaru revista *Kalende*. Activitatea de critic îl situează între cele mai autorizate prezențe în perioada interbelică. Societatea Scriitorilor Români îi acordă două premii, în 1933 pentru volumul *Critice,* iar în anul 1940 pentru studiul monografic *Tudor Arghezi*. După 1944 a preluat cronica literară la Radio, dezbătând probleme literare de o mare diversitate. Se stinge din viață în mai 1946, în plină putere creatoare.

OPERA:

1927 – *Mișcarea literară;*
1928 – *Opere și autori;*
1933 – *Critice;*
1938 – *Figuri literare;*
1940 – *Tudor Arghezi;*
1947 – *Eseuri critice.*

I. CONSIDERAȚII GENERALE

Spirit elevat, cu o mare deschidere de orizont cultural, Pompiliu Constantinescu reprezintă în cadrul generației sale situația cu totul specială a cronicarului literar neispitit de nici un alt gen literar. El nu a scris poezii și nu a stăruit în compoziții de alt gen, ca alți critici români, așa cum s-au exersat Tudor Vianu, Perpessicius și Vladimir Streinu, în poezie, sau G. Călinescu, E. Lovinescu și G. Ibrăileanu în domeniul romanului, de exemplu. Contribuția sa aparține pe deplin domeniului critic, analizând în mod variat, în *cronici* și *recenzii,* operele literaturii române, de la marii clasici la scriitorii contemporani, pentru a ajunge spre sfârșitul vieții, prin generalizări conclusive, la o vastă panoramă critică asupra literaturii. „Critica modernă, afirmă Pompiliu Constantinescu, este ea singură un gen literar, o creație, de al doilea ordin, dacă voiți, a spiritului, lângă creația artistică și un vehicul de cultură și de valorificare, fără prezența căruia literatura ar fi ea însăși păgubită". În același foileton *(Critica literaților,* 1938), criticul delimitează, pe urmele lui Albert Thibaudet, *Critica profesională,* de sorginte universitară, necreatoare, de *critica literaților* („critica maeștrilor"), încercând totuși o posibilă apropiere dintre ele. În concordanță cu Perpessicius, Pompiliu Constantinescu respinge o falsă despărțire a acestora, înțelegând prin *critica artiștilor* „un ferment în sânul literaturii însăși, un impuls

Scanned with OKEN Scanner

și o deschizătoare de drumuri. Critica artiștilor este avangarda, critica profesională ariergarda". Cu o rară capacitate analitică, criticul intuiește posibilitatea determinării unor relații reciproce între cele două tipuri de manifestare critică: „Critica profesională, ca să fie viabilă, are nevoie de critica artiștilor. Fără ea, cea dintâi ar rămâne într-o tristă scleroză a gustului și s-ar prăbuși în neant. Fără critica profesională, revoluțiile artistice ar fi în primejdie să se anuleze și să cadă în anarhie".

Despre amplul fenomen al evoluției creației beletristice interbelice, Pompiliu Constantinescu a exprimat judecăți critice sigure și pline de subtilitate în eseuri care l-au impus ca pe un „diagnostician literar" (C. Regman). Însuși G. Călinescu se arăta încrezător în ideile și formulările exacte ale lui Pompiliu Constantinescu, văzând în acesta „procentul maxim de sentințe juste, printr-o intrare repede și dreaptă în adevăratul fond al lucrurilor". Această autoritate a criticului se întemeiază, în primul rând, pe credința statornică în artă, „ca într-un fapt izbăvitor al spiritului" și, în altă ordine de idei, pe „onestitatea opiniei critice, imperativ etic și ideal educativ" (Aurel Sasu). Despre Arghezi, căruia îi dedică prima monografie, criticul afirmă că este, prin teme și prin structura poemelor, un romantic, amestec ciudat de rigoare și grațiozitate, umilire și „răzvrătire muiată în durere", asprime și suavitate, trivial și paradisiac. Criticul își urmărește ideile cu perspicacitate, construind demonstrații de un mare echilibru, cu concluzii lapidare și de rară distincție stilistică. Astfel, Șerban Cioculescu „are o certă vocație de istoric literar: ochi de albină și răbdare de arhivist, două însușiri atât de esențiale ale disciplinei", Perpessicius este, la originea criticii lui, „un trubadur", expresie a intuiției critice prin metaforă și prin procedeul nuanțelor infinite", critica lui G. Călinescu este „recreare de atmosferă", în timp ce junimismul înseamnă „conștiința de sine a spiritului contemplativ", iar „opera cea mai reușită a lui Maiorescu este viața lui". Uneori, pentru a stabili treapta valorică și originalitatea operei analizate, P. Constantinescu realizează studii de comparatist: G. Bacovia este considerat, de exemplu, „unul din cei mai tipici poeți ai simbolismului nostru; dacă astăzi de Al. Macedonski și D. Anghel suntem siguri că țin de romantism, de parnasianism și fantezism, simbolismul începe cert cu Minulescu și nu mai puțin se concentrează în esența tare a liricii bacoviene". Spre sfârșitul activității sale, criticul abordează portretul critic, așa cum procedează în articolele privind *Aforismele lui L. Blaga, Satanismul lui I.L. Caragiale, Eminescu, poet păgân,* unde portretele sunt reconstituite prin operă și au o legătură vagă cu viața creatorilor. P. Constantinescu a manifestat de la începutul activității sale de foiletonist interes pentru cunoașterea și evaluarea operei lui M. Eminescu. Direcțiile de evoluție a studiilor sale, în acest sens, sunt orientate spre *critica eminescologiei* de până la el și din vremea sa. Distingem, de asemenea, în studiile sale și preocuparea de *analiză sintetică* a creației lui Eminescu în vederea situării ei valorice în epoca „Junimii" și, ca operă de prim plan, în ansamblul literaturii române și în spațiul literaturii universale. *(Destinul operei lui Eminescu, Sensul creator al junimismului, Specificitate etnică și creație lirică.)*

Scanned with OKEN Scanner

Pompiliu Constantinescu a atins perfecțiunea în genul căruia i-a dat strălucire și pe care l-a consolidat, dovedindu-se a fi ceea ce el însuși cerea unui critic literar să fie: „un temperament, un gust, o cultură, o conștiință".

ȘERBAN CIOCULESCU
1902–1988

S-a născut la 7 septembrie 1902, în București. Urmează cursurile liceului „Traian" din Turnu-Severin. Licențiat în literatura franceză la Universitatea din București (1923). Între 1926 și 1928 face studii de specializare în filologie romanică la Paris. Din 1924 până în 1946, cu unele întreruperi, este profesor secundar, obține doctoratul în 1945, cu o teză despre Dimitrie Anghel. Membru al Academiei Române. Debutează în 1923 la „Facla literară", condusă de N.D. Cocea, scrie cronici literare la „Adevărul", „Revista Fundațiilor Regale", Kalende", „Viața", „Curentul literar", „Ecoul", „România literară", „Ramuri", dovedindu-se un polemist redutabil, „un spirit vioi și combativ, raționalist și dialectic" (E. Lovinescu). Debut editorial în 1935, cu *Corespondența dintre I.L. Caragiale și Paul Zarifopol;* se consacră studierii vieții și operei ilustrului clasic, informat până la ultimul detaliu biografic și bibliografic. Istoric și critic literar, bibliofil și editor, Șerban Cioculescu continuă spiritul filologiei și erudiției clasice. Moare la București, în anul 1988.

OPERA

1935 – *Corespondența dintre I.L. Caragiale și Paul Zarifopol* (1905–1912)
1940 – *Viața lui I.L. Caragiale* (ediția a II-a, 1969);
1942 – *Aspecte lirice contemporane;*
1944 – *Istoria literaturii române,* I (în colaborare cu Vl. Streinu și T. Vianu);
1945 – *Dimitrie Anghel, viața și opera;*
1946 – *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi,* ed. a II-a, 1971;
1966 – *Varietăți critice;*
1967 – *I.L. Caragiale;*
1971 – *Medalioane franceze;*
1972 – *Aspecte literare contemporane* (1932–1947);
1973 – 1988 – *Itinerar critic,* vol. I–IV;
1973 – *Amintiri;*
1977 – *Viața lui I.L. Caragiale. Caragialiana;*
1982 – *Prozatori români;*
1985 – *Eminesciana;*
1985 – *Argheziana.*

I. CONSIDERAȚII GENERALE

Maiorescian prin spiritul polemic, lovinescian prin susținerea autonomiei esteticului, Șerban Cioculescu reprezintă, alături de Perpessicius, Vladimir Streinu și Pompiliu Constantinescu, *generația de critici estetici* din epoca

Scanned with OKEN Scanner

interbelică: „Din generația nouă de critici, Șerban Cioculescu e unul din cei mai bine înzestrați pentru polemică (...) Spirit viu, dialectic, deși nu „estetizant", scrisul lui s-a dezvoltat totuși în plan estetic..." (E. Lovinescu). În activitatea criticului se disting două direcții, nu numai complementare, dar și interferente. Cea dintâi, subordonată procesului mai amplu de reevaluare a literaturii interbelice, tratează mai ales scrierile din perioada 1923–1944, a doua, constituită în principal de critica de întâmpinare, urmărește „comentariul" fenomenului literar contemporan. Considerațiile, chiar dacă nu vizează întotdeauna aspecte de ansamblu ale operelor analizate, elucidează analitic universul creației, prin surprinderea structurii specifice și a notelor diferențiate ale acesteia. Șerban Cioculescu îmbină, în formulări cuprinzătoare, *minuția filologică (Medalioane franceze)* și *observațiile de istorie literară* cu *intuițiile pătrunzătoare* ale psihologului. Studiile din *Aspecte lirice contemporane* (1942) și din *Aspecte literare contemporane* sunt bogate în sugestii, nu numai pentru datele vehiculate, ci și pentru elementele lor noi, explicite, expuse în spațiul comentariului cu o nedisimulată plăcere pentru inedit, cu frecvente referiri autobiografice, amintiri, anecdote și portrete, de un inimitabil pitoresc *(Itinerar critic, Varietăți critice).* Volumul *Amintiri* îl apropie pe Ș. Cioculescu de maniera lui E. Lovinescu din *Memorii,* unde paginile de memorialistică sunt conjugate cu cele de critică. Un alt atribut al criticii sale îl constituie *fermitatea opțiunii,* colaborarea dintre autor și critic stând mereu sub *semnul unei gândiri creatoare.* Criticul este inflexibil, optând încă din primii ani de cronicar al literaturii pentru necesitatea unei judecăți răspicate, neconciliante: „Fără să aibă siguranța suprapunerii exacte a judecății postume peste propria lui judecată, criticul e totuși dator să riște exprimându-și din vreme aprecierea". În privința poziției față de tradiție și modernitate, este identificat în scrisul său *un tradiționalism moderat,* „clădit pe o bază rațională" și care „nu se reduce la o ușoară rezistență opusă modernismului extremist". Criticul respinge categoric „bâlbâiala dadaistă și suprarealistă" și acordă, de exemplu, o atenție deosebită lui Ion Barbu, poeziei ermetice și liricii argheziene. Subiectele alese pentru interpretare sunt din cele mai felurite (Ion Neculce, D. Cantemir, N. Iorga, L. Blaga, T. Arghezi, B.P. Hasdeu, G. Bacovia, I. Vinea, Emil Botta), în registrul valorilor asumate înscriindu-se întreaga gamă a operelor de anvergură, din toate genurile și speciile literare (Ion Pillat, Ilarie Voronca, Gib Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade, G. Ibrăileanu, G. Călinescu, E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu). Este vizibilă în scrisul lui Șerban Cioculescu o *dialectică subtilă* în care toți termenii de referință ai criticii sale *(obiectivitate, rațională, axiologie)* stau sub semnul unui echilibru provenit din lipsa de dogmatism *(Itinerar critic, Poeți români).* Edițiile succesive din opera lui I.L. Caragiale, în continuarea celor trei volume din ediția critică a lui P. Zarifopol, noile interpretări din monografiile dedicate scriitorilor I.L. Caragiale, Dimitrie Anghel, Tudor Arghezi *(Introducere în poezia lui Tudor Arghezi. Argheziana),* studierea plină de subtilități a clasicilor *(Eminesciana)* relevă, în ansamblu, *complexitatea activității critice* desfășurate de Șerban Cioculescu pe o perioadă de peste șase decenii. În perspectiva unei cariere literare unice în felul ei, Șerban Cioculescu se prezintă astăzi așa cum îl definea Mihail Sebastian: „mai mult decât un martor al vieții noastre literare (...) un agent al ei, unul din acei factori de judecată și de selecție ce reprezintă conștiința vie a unei literaturi".

Scanned with OKEN Scanner

VLADIMIR STREINU
1902–1970

Născut la 23 mai 1902, în comuna Teiu, Argeș. Între 1920 și 1924 urmează cursurile Facultății de Litere și Filozofie din București; profesor secundar la Turnu-Severin, București, Găești, Pitești. Susține doctoratul cu o teză despre versul liber (1947), inclusă în volumul *Versificația modernă* (1966). A debutat cu poezii în „Adevărul literar și artistic" și în „Gândirea". Pentru versurile publicate în revistele literare din epocă (volumul *Ritm imanent* apare postum, în 1971), G. Călinescu l-a citat și analizat în *Istoria literaturii române* din 1941. Frecventează cenaclul „Sburătorul", bucurându-se de aprecierea și simpatia lui E. Lovinescu: „Sul de fum ridicat de pe coșul casei în zările înalte ale primăverii, plop subțiratic cu foșnet perpetuu de frunze, cioban grigorescian răzimat în bâtă și profilat nesfârșit pe fundul cerului albastru – cu ce aș fi putut asemăna pe tânărul ce mi-a intrat în birou acum vreo zece ani – beduin fără burnuz și cămilă sau tânăr prinț indian, smead, iluminat, drept ca un prapur, crezând în poezie și în destinele ei?" *(Memorii,* 1932). Între 1926 și 1928, Vladimir Streinu se găsește la studii de specializare în filologie romanică în Franța, unde zestrea sa culturală se îmbogățește considerabil și gustul artistic se rafinează. Scoate prima serie a revistei „Kalende", conduce revista „Gazeta", este redactor la „Viața literară" și la „Revista Fundațiilor Regale". Este director al revistei „Preocupări literare", scoate seria a doua a „Kalendelor" și colaborează la „Sburătorul", „Dreptatea", „Convorbiri critice", „Cugetul românesc", „Adevărul literar", „Luceafărul". În paginile de critică literară se impune ca foiletonist, înrudit cu Perpessicius și Șerban Cioculescu. Profesor la Facultatea de Limba și Literatura Română din București (1969–1970), director al Editurii „Univers". Scrie în colaborare cu Șerban Cioculescu și T. Vianu *Istoria literaturii române,* redactând capitolul despre *estetism.* Vladimir Streinu se prezintă ca un interpret avizat al lui V. Voiculescu, Ch. Baudelaire, Balzac, A. Gide. Traduce și comentează opera lui M. Proust și W. Shakespeare (Hamlet).

Moare la București, în anul 1970, 26 noiembrie.

OPERA

1938 – *Pagini de critică literară;*
1943 – *Clasicii noștri;*
1944 – *Istoria literaturii române moderne,* vol. I.;
1944 – *Literatura română contemporană* (antologie);
1966 – *Versificația modernă;*
1968 – *Calistrat Hogaș;*
1968 – 1977 – *Pagini de critică literară,* I–IV.

I. CONSIDERAȚII GENERALE

Vladimir Streinu se impune în planul culturii noastre ca un exponent al spiritului critic, în *ipostaza sa estetică,* prefigurată decisiv de Titu Maiorescu și continuată de Mihail Dragomirescu și E. Lovinescu, delimitându-se însă în mod remarcabil față de aceștia printr-o înțelegere mai dinamică și mai fermă în examinarea și apărarea fenomenului artistic. Dacă M. Dragomirescu se evidențiază printr-un *estetism limitat și neproductiv* prin felurite scheme

Scanned with OKEN Scanner

suprapuse, iar Lovinescu a ajuns celebru prin *mutația valorilor și prin autonomia esteticului,* Vl. Streinu devine adeptul unui *militantism estetic* definit ca mijloc de *ierarhizare* și de *explicare* a artei, dar și de apărare a valorilor autentice față de tot ce vine inoportun și nociv din afara literaturii. Fidel gândirii estetice autonomiste și adept al unui clasicism nedogmatic, criticul își propune să definească „unicitatea scriitorilor", acea „valoare ireductibilă", „concretul necategorial" al operei literare, pentru a putea explica, în cele din urmă, „nucleul poetic" al acesteia prin ansamblul de structuri, motive sau mijloace literare. Sub forme riguros determinate și în analize elaborate elegant, chiar cu o anumită prețiozitate stilistică, comentariile sale critice ascund plăcerea unor investigații și încântarea față de specificitatea enigmatică a puterii de creație. Față de misterul greu de pătruns al actului creator, în eseul *Stilul clasic,* inclus în *Pagini de critică literară*, Vladimir Streinu se declară pentru „stilul critic colorat" în modul de a înțelege critica „modernă" și de a identifica „radicalitatea operei de artă din perspectiva ei cea mai intimă": „Criticul, câtă vreme se menține la aproximarea cea mai strictă a operei, îi înflorește de la sine condeiul în mână ca toiagul lui Aaron". Adevăratul critic este o personalitate vie și puternică înainte de toate, chiar supusă erorilor, dar având ceva din ingenuitatea oricărui veritabil creator, nu atât preocupat de „a spune frumos", dar de a se pronunța potrivit unei viziuni constructive ample și sugestive. Cu eleganța și spiritul său de echilibru, Vl. Streinu formulează opțiuni după *criterii axiologice* asupra operelor scriitorilor din perioade diferite de evoluție a literaturii române și universale. A studiat cu o sensibilitate specifică spiritului modern opera lui Al. Odobescu, Maiorescu, Eminescu, Creangă sau Coșbuc *(Clasicii noștri),* a realizat monografii despre Calistrat Hogaș și Ion Creangă, interesante prin nuanțele introduse în tentativa de a le defini personalitatea artistică. Arta lui Odobescu este identificată în paginile mai puțin cunoscute ale *Istoriei arheologiei* și ale *Tezaurului,* Titu Maiorescu este scos de sub vechile influențe tutelare (Hegel, Schopenhauer) și restaurat sub aspectul de critic literar modern, numindu-l om de gust și un spirit deschis („a făcut cea mai înaltă politică a culturii românești"). Cu privire la Ion Creangă, Vladimir Streinu analizează întreg sistemul de ingenuități prelucrate cu erudiție și grație în *Amintiri* și în *Moș Nichifor Coțcariul.* Marea pasiune a lui Vladimir Streinu a fost M. Eminescu, considerând că poetul se supune oricând unei noi interpretări, cu fiecare individ și la fiecare vârstă: „Citesc pe Eminescu de copil. L-am citit adolescent, matur și ceva mai mult decât matur. Îl voi citi la bătrânețe, de voi ajunge acolo. Vreau să spun că am fost, sunt și voi rămâne, totuși, în ciuda lecturii, însetat de el". A analizat *Luceafărul* și *Floare albastră,* va explica pesimismul poetului ca pe o percepție tragică a existenței, semnalizând ermetismul unor versuri pentru a argumenta ideea că Eminescu este un „poet dificil". Creangă e, în viziunea lui Vl. Streinu, un scriitor homeric, *Amintirile* fiind operă de ficțiune. Se poate vorbi, susține criticul, nu numai despre umorul, ci și despre satira lui Creangă: „Râsul lui e o petrecere pe seama limitelor naturii omenești, care sunt în primul rând limite proprii ale celui ce râde și numai în al doilea rând ale altora". Comentator avizat, Vl. Streinu este „unul dintre aceia care au contribuit la înțelegerea poeziei lui Tudor Arghezi" (G. Călinescu), pe care îl situa în imediata apropiere a lui Eminescu: „...dincolo de teme, procedee, compoziție, ritmică, psihologie și

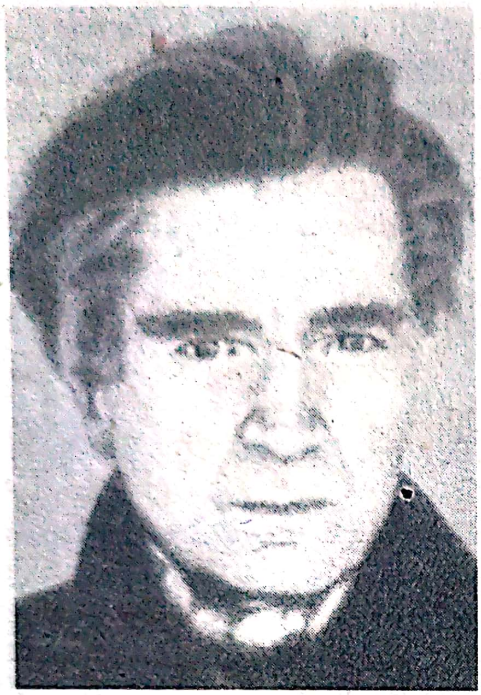
Scanned with OKEN Scanner

influențe, rămâne un duh inanalizabil, care mă umilește. Încerc o dramă a inteligenței".

În *Istoria literaturii române moderne,* Vl. Streinu a elaborat capitolul despre Macedonski și școala acestuia, interesant „pentru corelațiile pe care le-a stabilit între acesta și întreaga serie a poeților munteni" (T. Vianu). Cunoscător, la nivel înalt de specializare, al limbii și literaturii franceze și engleze, Vl. Streinu a fost unul dintre comparatiștii cei mai subtili ai literaturii noastre. Interesul criticului merge către o direcție fecundă pe acest tărâm, îmbinând, deopotrivă, date ținând de filozofia culturii, de stilistică și istoria ei, de sociologie și de psihologie. Este vorba de ceea ce el numea „tipare de cultură" sau de „tipare omenești". Deosebit de valoroasă este lucrarea *Versificația modernă,* în care criticul propune propriile sale definiții și observații asupra istoricului și originalității versului liber românesc. „Critic mai degrabă decât teoretician, poet mai curând decât cugetător", Vladimir Streinu a studiat poezia fie sub forma istoric-expozitivă, fie sub aceea critic-analitică" (N. Balotă). Vladimir Streinu a fost adept fervent al clasicismului, în care a văzut și o „formă specifică de participare românească la literatura română".

Prin întreaga lui activitate (critic și istoric literar, eseist, traducător și editor), Vl. Streinu se impune în planul culturii noastre ca unul dintre cei mai profunzi comentatori ai fenomenului literar românesc și universal.

Scanned with OKEN Scanner



EMIL CIORAN

1911—1995

REPERE BIOGRAFICE. Filozof, moralist, gânditor. S-a născut la 8 aprilie 1911, la Răşinari, lângă Sibiu, unde tatăl său era preot. Urmează studiile liceale la Liceul „Gheorghe Lazăr" din Sibiu, cursurile Facultăţii de Filozofie şi Litere din Bucureşti (1928–1932), încheiate cu o teză despre H. Bergson. După o bursă de studii la Berlin (1933–1935), între 1936 şi 1937 este profesor de filozofie la Liceul „Andrei Şaguna" din Braşov. În 1937 ajunge la Paris, ca bursier al Institutului Francez din Bucureşti, pentru o lucrare de doctorat. Cutreieră Franţa timp de 10 ani, fără nici un proiect. În ianuarie 1940 este numit în funcţia de consilier cultural al Ambasadei României la Paris. Ministru al propagandei era istoricul C.C. Giurescu, secretar de presă al Legaţiei române fiind Eugen Ionescu. Se stabileşte definitiv la Paris în 1945, încearcă să-l traducă pe Mallarmé şi ia hotărârea de a scrie în franceză, după ce publicase cinci cărţi în româneşte. Îşi părăseşte limba maternă, se supune rigorii limbii franceze, în ideea de a se elibera de propriul său trecut.

În România, a colaborat la revistele „Gândirea", „Vremea", „Floarea de foc", „Calendarul", „Revista de filozofie" şi „Convorbiri literare". În ciuda fondului accentuat pesimist, în prima sa carte în limba română *(Pe culmile disperării,* 1934) sunt evidente eleganţa şi rafinamentul stilului. Eseurile din celelalte lucrări din tinereţe, scrise în limba română în perioada anilor 1934–1937 *(Cartea amăgirilor,* 1936; *Schimbarea la faţă a României,* 1936; *Lacrimi şi sfinţi,* 1937; *Amurgul gândurilor,* 1940) cuprind, embrionar, toate marile teme ale gândirii sale de mai târziu.

Emil Cioran aparţine „noii generaţii spiritualiste", ieşite din şcoala lui Nae Ionescu, având drept personalităţi de frunte pe Mircea Eliade, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Mihail Sebastian, P. Comarnescu. În 1934, în urma câştigării concursului de debut al Editurii Fundaţiilor Regale, *Pe culmile disperării* impunea imediat numele lui Emil Cioran, asociat celorlalţi laureaţi ai premiului din acelaşi an: Constantin Noica cu *Mathesis sau bucuriile simple,* Eugen Ionescu, autorul volumului *Nu,* şi Horia Stamatu, pentru volumul de poezie *Memnon.*

Personalitate greu de fixat într-o definiţie, filozof dominat de o fire de artist, prezenţă copleşitoare prin intensitatea trăirii ideilor, Emil Cioran, la fel ca şi Eugen Ionescu, s-a realizat cu desăvârşire în cadrul literaturii franceze, aparţinând literaturii române prin scrierile lor româneşti.

OPERA:

Pe culmile disperării 1934;
Schimbarea la faţă a României, 1936;
Cartea amăgirilor, 1936;
Lacrimi şi sfinţi, 1937;
Amurgul gândurilor, 1940;
Précis de décomposition (Paris, 1949)
Syllogismes de l'emertume (Paris, 1952)
La tentation d'exister (Paris, 1956)
Histoire et utopie (Paris, 1960)
La chute dans le temps (Paris, 1964)
Le mauvais démiurge (Paris, 1969)
De l'inconvénient d'etre né (Paris, 1973)
Ecartèlement (Paris, 1979)
Exercices d'admiration (Paris, 1986)
Aveux et Anathèmes (Paris, 1987)
Eseuri, 1988;
Revelaţiile durerii, 1990;
Îndreptar pătimaş, 1991;
Tratat de descompunere, 1992;
Silogismele amărăciunii, 1992;
Ispita de a exista, 1992;
Istorie şi utopie, 1992;
Singurătate şi destin, 1992.

Scanned with OKEN Scanner

Referindu-se la scrierile românești ale lui Emil Cioran, în *Istoria literaturii române,* G. Călinescu îl încadra pe acesta în capitolul *Filozofia „neliniștii" și a „aventurii". Literatura experiențelor,* reținând din eseul *Pe culmile disperării* „forma aforistică a lui Kierkegaard, în care tânărul, abia trecut de douăzeci de ani", tratase tema disperării ca formă a existenței filozofice. Semnificativ atât pentru conținutul acestor reflecții, cât și pentru metoda adoptată, în descendența filozofiei lirice și nesistematice pe care Kierkegaard și Nietzsche au promovat-o în secolul trecut și care se prelungea și în secolul nostru, primul eseu din *Pe culmile disperării,* intitulat semnificativ *A fi liric,* circumscrie pe spații destul de extinse ideea unui scepticism iremediabil în forma *unui lirism al negativității.* „A fi liric înseamnă a nu putea rămâne în tine însuți", susține de la început Emil Cioran, înseamnă deci a-ți căuta o expresie, o formă pentru viața lăuntrică ajunsă la paroxism și „sintetizând în ea întreg sensul personalității noastre". Filozoful leagă lirismul de vital, de organic, proiectând cea mai importantă temă din eseistica sa: lirismul izvorât din boală. „Aproape toate bolile au virtuți lirice", notează Emil Cioran. „Ne mulțumim a scrie elogiul lirismului pentru a nu scrie elogiul nebuniei". A fi liric în gândire înseamnă a gândi asupra ta însuți, cu sinceritate și cu pasiune, distingând între filozofii obiectivi, interesați de biografia ideilor, și cei confesivi, pentru care ideile trebuie căutate în autobiografie și confesiune *(Amurgul gândurilor):* „Este infinit mai importantă problema suferinței decât a silogismului". Această afirmație fixează cel mai exact întreaga serie a subiectelor primei cărți a lui Emil Cioran și, în linii esențiale, a tuturor eseurilor următoare: a trăi continuu sub amenințarea de a nu mai putea trăi, grotescul generat de disperare, presentimentul nebuniei, canonul singurătății, viața ca expresie a agoniei, indispoziția perpetuă, suferința. „Grija pentru unitate și sistem", mărturisește Emil Cioran, n-au avut-o și n-o vor avea nicicând acei care scriu în momente de inspirație, când gândul este o expresie organică și personală ce urmează fluctuațiile și variațiile dispoziției nervoase și organice. Unitatea perfectă, preocuparea de sistem și de consecvență ridică o viață personală cu puține resurse, schematică și fadă". Acest tip de meditație, înțeles de eseist ca introspecție și pură confesiune, își extrage revelațiile metafizice din cea mai „dureroasă și încordată frământare a vitalului", din „inspirația" plină de „elan barbar", căreia îi va rămâne credincios de-a lungul întregii sale activități. Întors la Sibiu, din centrul universitar al Capitalei, tânărul de numai 20 de ani îi scria în 1930 unui prieten următoarele: „Suferința te pune veșnic în fața vieții, te scoate din spontan și irațional, reducându-te la o făptură prin excelență contemplativă. Trebuie să ți-o mărturisesc sincer: pentru mine starea aceasta constituie un element de mândrie". Disperarea, moartea, boala, melancolia, tristețea și singurătatea se profilează de acum ca motive esențiale pe care se proiectează eseistica lui Emil Cioran, stabilind profilul estetic dominant al lucrărilor și esența lirică a metodei sale filozofice. „Filozofii sunt prea orgolioși, scrie autorul, pentru a-și mărturisi frica de moarte și prea pretențioși pentru a recunoaște o fecunditate spirituală a maladiei. Este o prefăcută seninătate în considerațiile lor asupra morții; în realitate, ei tremură mai mult decât toți." Așa se explică și faptul că *Pe culmile disperării* consacră pagini întregi melancoliei și disperării („Disperarea este starea în care anxietatea și neliniștea sunt inerente existenței"), devenind cartea unui sentiment extrem, nu acela comun (care nu te împiedică să trăiești), ci acela *autentic filozofic,* care n-are leac. Filozoful

Scanned with OKEN Scanner

disperării nu e torturat de probleme comune, ci „de convulsiile și arderile în propria lui existență". Publicată în 1936, la patru ani după susținerea licenței despre Bergson, *Cartea amăgirilor* reia temele și judecățile de valoare ale lucrării *Pe culmile disperării,* fiind concretizarea unei anume stări de spirit a vremii. Omul, ființă imperfectă cu deznădejdi și extaze, oscilează continuu între lupta pătimașă în sine și „vraja irezistibilă a melodiilor interioare", aflată la jumătatea distanței dintre Dumnezeu și Demon, între rai și iad. Între aceste două puncte cardinale unice sălășluiesc victoriile și înfrângerile, certitudinile și amăgirile, extazul și disperarea: „Este voluptoasă confuzia aceasta care amestecă tristețea cu bucuria și este cu atât mai voluptoasă cu cât este o confuzie de lacrimi". La numai câțiva ani, în *Tratat de descompunere* (1949), Emil Cioran revenea asupra preocupărilor sale filozofice („Adevărurile mele sunt sofismele entuziasmului și ale tristeții mele"), consolidându-și un mod particular de afirmare a ideilor ce au evidențiat nu o dată originalitatea poziției sale de „estet al disperării".

AMURGUL GÂNDURILOR
(fragmente)

VIII

Dorul de a muri exprimă uneori numai o subtilitate a orgoliului nostru: vrem, adică, să ne facem stăpâni pe surprizele fatale ale viitorului, să nu cădem victime ale dezastrului esențial.

Suntem superiori morții doar în dorința de-a muri, căci ne murim moartea *trăind*. Când aceasta își răsfață în tine lipsa ei de margini, clipa finală nu-i mai mult de un accent melodios. Este o lipsă de mândrie creaturală în a nu-ți oferi inima istovirii voluptuoase a morții. Doar stângându-te neîncetat o stângi în tine, îi reduci din infinit. Cel ce n-a cunoscut intimitatea morții înainte de-a muri, minor sfârșitului, se rostogolește umilit în necunoscut. El *sare* în vid; pe când prins în ondulația muririi, *luneci* în moarte ca spre tine însuți.

Când știi ce-i gustul morții, nu mai poți crede c-ai trăit vreodată fără să-l cunoști... sau c-ai trecut cândva cu ochii închiși prin dulceața peisajelor de agonie. Ce înviorare ciudată îți descoperă verdețurile stângerii și înflorirea suspinelor fără de capăt! Pururi tânăr în amurguri, întremat în sfârșituri, căutând întinderile morții fiindcă viața nu-i destul de-ncăpătoare, și încetinindu-ți răsuflarea ca zgomotul vieții să nu acopere depănările visului final!

Sunt după-amieze de toamnă de o atât de melancolică nemărmurire, încât ți se oprește respirația pe ruina timpului și nici un fior nu mai poate însufleți zâmbetul împietrit pe absența eternității. Și atunci înțeleg o lume post-apocaliptică...

În Dumnezeu nu trebuie văzut mai mult de *o terapeutică în contra omului.*

De chinurile iubirii te poți scăpa dizolvându-le în muzică. În felul acesta, își pierd într-o imensitate vagă tăria lor fierbinte.

Când pasiunea-i prea intensă, sinuozitățile wagneriene o destramă în infinit și-n locul chinului precis te legeni vaporos într-o disoluție orizontală, te-ntinzi tomnatic pe deșertul unei melodii...

Wagner – muzică a nesfârșitei neîmpliniri – se acordă suspinului arhitectural și cenușiu al Parisului. Aici piatra ascunde un apus muzical, plin de regrete și dorinți..., iar străzile se întâlnesc spre a-și împărtăși taine, ce nu sunt totuși străine unui ochi întristat. Și când azurul împânzit al Parisului pare a-și fi condensat aburii în sonorități, tălăzuirea de motive wagneriene se-ntâlnește undeva cu cerul.

Sufletul unei catedrale geme în surmenajul vertical al pietrei (...)

Tot mai mult mă conving că oamenii nu-s decât *obiecte:* bune sau rele. Atât.

Și eu sunt oare mai mult de un obiect trist? Câtă vreme suferi, nu de a trăi *printre* oameni, ci de a fi *om,* cu ce drept ai face din neliniștea ta o culme? O materie căreia îi e rușine de ea însăși rămâne tot materie... Și cu toate acestea...

Scanned with OKEN Scanner

Într-o lume de mărăcini, parcă sunt o salcie ce-şi plânge crengile spre cer.
Când mintea s-a oprit, de ce mai bate oare inima?
Şi verdele putred al ochilor spre ce se mai deschide când sângele a orbit?
Ce negură spintecă măruntaiele şi ce ziduri se dărâmă în ţesuturi?
Şi oasele spre cine urlă în văzduh şi văzduhul de ce-mi apasă mâhnirea grăbită înspre nimic?
Şi ce chemare spre înec îmi împinge gândurile spre ape moarte?
Dumnezeule! pe ce frânghie să urc spre tine, ca de nepăsarea ta să-mi sfărâm trup şi suflet?

Oamenii nu trăiesc în ei, ci în altceva. De aceea au *preocupări.* Şi le au, fiindcă n-ar avea ce face cu absenţa lor de fiecare clipă. Numai poetul *este* cu el şi în el. Şi lucrurile nu-i cad toate perpendicular pe inimă?

Cine n-are sentimentul sau închipuirea că realitatea întreagă respiră *prin* el nu bănuieşte nimic din existenţa poetică.

A-ţi trăi eul ca univers e secretul poeţilor – şi mai cu seamă al *sufletelor poetice.* Acestea – dintr-o pudoare ciudată – îmblânzesc prin surdină simţirea, pentru ca o încântare fără margini şi fără expresie să se prelungească neîncetat într-un fel de nemurire visătoare, neîngropată-n vers. Nimic nu ucide mai mult poezia lăuntrică şi vagul melodic al inimii ca talentul poetic. Sunt poet prin toate versurile ce nu le-am scris...

Obsedat de el însuşi, poetul este un egoist; un *univers* egoist. El nu-i trist, ci lumea toată-i tristă-n el. Capriciul lui ia contur de emanaţie cosmică. Nu-i poetul punctul celei mai slabe rezistenţe prin care lumea devine transparentă ei înseşi? Şi nu-i natura bolnavă-n el? Un univers *atins* – şi-au apărut poeţii...

Cum să nu suferi de a fi om, privind muritorii gâfâindu-şi destinul?

Când vom vieţui cu sentimentul că *în curând* omul nu va mai fi om, atunci va începe istoria, adevărata istorie. Până acum am trăit cu idealuri, de aici încolo vom trăi *absolut,* adică fiecare se va înălţa în propria lui singurătate. Şi nu vor mai fi indivizi, ci *lumi.*

Adam a *căzut* în om; noi va trebui să cădem în noi înşine, în limita noastră, la orizontul nostru. Când fiecare va respira la marginea lui, istoria s-a încheiat. Şi asta-i *adevărata* istorie. Suspendarea devenirii în absolutul conştiinţei. În sufletul omului nu va mai avea loc nici o credinţă. Vom fi prea *maturi* pentru idealuri. Atâta vreme cât ne mai agăţăm de deznădejdi şi de iluzii, suntem iremediabil oameni. Aproape nici unul n-am reuşit să stăm *drepţi* în faţa lumii şi a nimicului. Suntem oameni, infinit oameni: căci nu simţim încă nevoia de suferinţă?

A fi „muritor" înseamnă a nu putea respira fără setea de durere. Ea-i oxigenul individului şi voluptatea ce se interpune între om şi absolut. „Devenirea" – implicaţia ei...

Ce este teama de moarte, de întuneric, de nefiinţă faţă de teama de tine însuţi? Şi există oare alta? Nu se reduc toate la ea? Urâtul nesfârşit al vieţuirii şi plictiseala lucrurilor ce devin sau nu devin, groaza unei lumi urnite în sine şi uruiala timpului în simţiri gingaşe – de unde pleacă ele dacă nu din fiorul care ne înstrăinează de noi înşine în mijlocul nostru? Ca şi cum oriunde ai merge n-ai da de ceva mai rău ca tine, că tu eşti răul care se boltеşte deasupra lumii, că nu poţi fi cu tine fără să fii împotriva ta! Peşterile ascunse sunt mai puţin înfiorătoare decât golul pe care ţi-l deschizi de câte ori îţi ochеşti subteran fiinţa. Ce nimic se cască în sâmburele tău, de teamă te apără de neîndurarea ta? Mai poţi tu rămâne cu tine? De ce arborii mai zăresc spre cer şi nu-şi întorc frunzele ca să-ţi ascundă întristarea şi să-ţi îngroape teama?

Va descifra cineva, cândva drama de a fi nevoit să traduci dialectic lacrimile, în loc să le laşi să curgă-n vers? (...)

Când te apropii de Dumnezeu prin răutate şi de viaţă prin umbre, la ce poţi ajunge dacă nu la o mistică negativă şi la o filozofie nocturnă?

Crezi fără să crezi şi trăieşti fără să trăieşti... Paradoxul îl rezolvi într-o duioşie însângerată, întărit de amurguri şi cernit de aurore.

Vrăjit de surmenajul cunoaşterii, doar într-un târziu ajungi să resimţi imensa oboseală ce urmează insomniei spiritului. Şi atunci începi să te *trezeşti* din cunoaştere şi să oftezi după farmecele orbirii.

Scanned with OKEN Scanner

Cum gândul răsare în paguba cărnii, cum orice gând este un viciu *pozitiv,* prisosul spiritului ne îndeamnă spre antipodul lui. Așa apare dorința tainică a uitării și vrăjmășia cugetului împotriva cunoașterii.

Omul este atât de alipit de vidul existenței, că pentru el și-ar da oricând viața și atât de îmbibat de infinitul plictiselii, încât martirajul vieţuirii îl suferă ca pe un deliciu.

Cu cât eşti mai lămurit de puţinul totului, cu atât te ataşezi mai mult de el. Și moartea-ți pare prea puţin ca să-l salvezi. Numai astfel se explică de ce religiile sunt în contra sinuciderii. Căci toate încearcă să dea un sens vieţii în clipa în care ea-l are mai puţin. Ele sunt în esență atât: *un nihilism împotriva sinuciderii.* Orice mântuire izvorăşte din refuzul ultimelor consecinţe. (...)

De-aş trece lacrimile prin sită, de-aş pune la teasc plânsurile, ca din drojdia lor să-mi otrăvesc credinţele, sub un cer fugar!

Nimic nu exprimă mai chinuitor decepţiile unui suflet religios ca dorul de otrăvuri. Ce flori veninoase, ce adormitoare crude, să ne vindece de molima înfiorătoarei lumini? Și ce vifor de căinţă să ne descarce sufletul la margini de fire?

Timpul e un anotimp al veşniciei: o primăvară funebră a eternității.

Desprinderea fiinţelor din haosul inițial a creat fenomenul individuației, adevărată străduință a vieții spre luciditate. Ca un strigăt după conștiință s-au înfiripat alcătuirile individuale și ființele triumfau în efortul lor de a se detașa din confuzia totului. Câtă vreme omul a rămas *ființă* și numai atât, individuația *nu depășise cadrele vieții,* căci el se sprijinea în *tot* și era tot. Dar avântul spre sine însuși, scoțându-l din centrul firii, i-a creat iluzia unui infinit posibil în granițele individuále. Și astfel omul a început să-și piardă limita și individuația a devenit osândă. Aici rezidă măreția lui dureroasă. Căci fără cursul aventuros al individuației el n-ar fi nimic. (...)

II. STUDIUL TEXTULUI

1. Publicat la Sibiu, în 1940, volumul *Amurgul gândurilor* face parte din seria ultimelor eseuri create în limba română alături de *Lacrimi și Sfinți* (1937) și de *Îndreptar pătimaș,* ultimul fiind scris în românește la Paris între 1940 și 1944 și editat în premieră, la București, în anul 1991. Emil Cioran își reia în *Amurgul gândurilor* temele majore: *singurătatea, melancolia, deznădejdea, sinuciderea,* dar și *iubirea,* în ideea în care erosul ar putea reprezenta o formă de apărare de vidul existenței. Filozoful dovedește o imaginație inepuizabilă prin felul în care își construiește un anume *scenariu al suferinței,* îndoindu-se de puterea filozofiei de a înțelege lumea și de a salva omul de o incurabilă condamnare la ratare. Trăind într-o mistică logodnă cu singurătatea, se consideră „un Iov fără prieteni, fără Dumnezeu și fără lepră". A fost identificată în această *dramă a spiritului necredincios* o formă de înfrângere și de disperare, iar fragmentele care surprind condamnarea la moarte a omului și mediocritatea filozofică în fața acestei inevitabile drame reprezintă în *Amurgul gândurilor* „o veritabilă mitologie a eșecului".

2. De o profundă și infinită subtilitate, expresia din aceste fragmente reprezintă integral stilul lui Emil Cioran de a gândi lumea. Despre individul care adună în sine suferința lucrurilor din afară, eseistul se exprimă în alte pagini prin adevărate poeme filozofice: „Nu eu sufăr în lume, ci *lumea* suferă în mine. Individul există doar în măsura în care concentrează durerile mute ale lucrurilor, de la zdreanță până la catedrală. Și tot așa, el nu-i viață decât din clipa în care, de la vierme la Dumnezeu, vietățile se bucură și gem de el". Autorul este cuprins de dezgustul în fața mediocrității modernilor care n-au învățat estetica sinuciderii („Modernilor le lipsește cultura lăuntrică a sinuciderii, estetica sfârșitului"), îndreptându-se spre antici și spre oamenii „răzbunători și triști" ai *Vechiului*

Scanned with OKEN Scanner

Testament, „singurii care i-au cerut socoteala lui Dumnezeu de câte ori au vrut, care n-au scăpat nici un prilej de a-i aminti că-i neîndurător și că ei n-au timp să mai aștepte. (...) Altădată se ridicau pumnii spre cer, azi doar privirile". Îndoiala existențială și nesiguranța de sorginte metafizică îi mențin vie o anume surescitare neurastenică și toate eseurile românești ale lui Emil Cioran din anii începuturilor sale publicistice și editoriale cultivau această „sumbră exaltare". În acest tip original de meditație se observă predilecția pentru „un univers contaminat de haos" (Lucian Blaga), veșnic amenințat de senzația neantului, cu nostalgii confesive, de oscilații dureroase și de declarații lirice, de incertitudini teribile și de exaltări tenebroase. De fapt, chiar și ipostaza franceză a moralistului nu se va deosebi, în manifestările și în atitudinile ei majore, cu nimic de aceea a începuturilor sale. Aceleași *neliniști, obsesii, dileme* și *prejudecăți,* în nuanțe pesimiste și sceptice, ceea ce l-a determinat pe Gaëtan Picon să afirme că Emil Cioran „excelează în a surprinde simptome ale descompunerii și decadenței, răul și absurdul în timp și în colectivitate". *Experiența morții* devine crucială, din moment ce doar în perspectiva sfârșitului apare adevărata ordine a lumii în care ți-a fost hărăzit să-ți trăiești viața, moartea dovedindu-se a fi începutul și sfârșitul.

3. Chiar dacă gânditorul însuși nu s-a dorit filozof în sensul clasic al cuvântului, prezența sa este copleșitoare prin virtuozitatea și rafinamentul prin care acesta investighează domeniul umanului. Referindu-se la ipostaza deplinei împliniri într-un alt spațiu a lui Emil Cioran, Mircea Eliade făcea în 1979 această apreciere: „Cioran (...) care scrie cea mai frumoasă și mai perfectă proză eseistică sau apocaliptică în românește, o scrie acum în franțuzește, obsedat ca nimeni altul de perfecțiunea expresiei". Meditațiile despre absolutul aparențelor și despre iluziile trăite ca esențe sublime ale vieții sunt exprimate în fraze de o mare expresivitate, capabile să sugereze toate nuanțele gândului. Modalitatea esențială de manifestare a eseistului este *confesiunea directă, fluentă,* lipsită de o severitate afectată, într-o „explozie" de „sinceritate infernală, aproape de demență și provocare". De o unică și pregnantă factură personală, eseurile lui Emil Cioran dezvăluie prin autenticitatea demersului aforistic un *filozof dominat de un stilist desăvârșit.*

4. „Carte de decadență și despre decadența omului candidat etern la ratare", *Amurgul gândurilor* adeverește că și starea de scepticism și de negativitate are „voluptățile" ei: „Antimodernul Cioran este, în fundamentele imaginației sale, un spirit modern, îndrăgostit de valorile negative ale existenței. Pe măsură ce calomniază universul, limbajul său tinde să-l reconstituie și să-l reabiliteze sugerând frumusețea demoniei, inefabilul destrămării și, încă o dată, *plăcerile pieirii...* Iese la urmă o veritabilă poetică a nenorocului." (Eugen Simion)

III. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. Numiți temele predilecte ale eseisticii lui Emil Cioran și demonstrați natura filozofiei cultivate de acesta.
2. Stabiliți, pe baza unor fragmente, modalitatea esențială de manifestare a eseistului.
3. Argumentați că volumul *Amurgul gândurilor* îl consacră pe Emil Cioran drept un „estet al disperării" și un „clasic al deznădejdii".

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Florescu, *Emil Cioran sau mirajul constant al „disperării“,* în *Revista de istorie și teorie literară,* An XXXII, nr. 1, 1984, pag. 120–121; **Mircea Handoca,** *Emil Cioran în etapa începuturilor,* în *Revista de istorie și teorie literară,* An XXXIII, nr. 4, 1985, pag. 135–136; *Secolul XX,* 1990, nr. 328–329–330; **Nicolae Manolescu,** *Filozofia lirică,* în *România literară,* nr. 24, 1990; *Jurnalul literar.* Serie nouă, An II, nr. 39–42, 1991; **Constantin Tacon,** *Vieți paralele: Mircea Eliade și Emil Cioran,* în *Literatorul,* nr. 19, 1992; **Vladimir Tismăneanu,** *Enciclopedia disperării,* în *Orizont,* nr. 11, 1992; **Eugen Simion,** *Un clasic al deznădejdii,* în *Literatorul,* nr. 11, 1993.

CONSTANTIN NOICA

1909–1987

REPERE BIOGRAFICE. Gânditor profund și original, eseist și erudit poliglot. S-a născut la 24 iulie 1909, în Vitănești, Teleorman. Licențiat în filozofie (1931) la Universitatea din București. În 1940 își trece doctoratul cu P.P. Negulescu, studii de specialitate în Franța și Germania (1938–1941). „A dus de fapt, o lungă vreme, începând cu anul 1948, o viață de mizerie: zece ani de domiciliu obligatoriu la Câmpulung, apoi șase ani de închisoare dintr-o inițială condamnare de douăzeci și cinci“. (Gabriel Liiceanu, *Jurnalul de la Păltiniș,* 1991, pag. 266). Între anii 1965 și 1975, cercetător principal la Centrul de Logică. După pensionarea sa, Constantin Noica se retrage la Păltiniș, unde este înconjurat de o echipă de discipoli de certă vocație, până la stingerea sa din viață în 1987.

Constantin Noica și-a început activitatea literară cu poezia, debutând în revista „Vlăstarul“ a Liceului „Spiru Haret“ din București, cu poeme în proză și versuri. Atras de mirajul filozofiei, căreia i se va dedica pentru toată viața, citește și traduce texte filozofice fundamentale din Descartes, Kant, Augustin, Anaxagoras, Hegel, Platon. Se pregătește pentru viitoarele sale lucrări, urmând un destin pe care și l-a ales încă din tinerețe: „Să-ți adâncești cât mai cu bogăție priceperea întru descifrarea culturii lumii tale, astfel încât, localnic fiind, să poți deveni universal, ridicând cu tine spre înălțimi spiritualitatea părții tale de cer“. Prin întreaga sa operă s-a impus drept „una dintre cele mai autentice și riguroase minți filozofice ale secolului XX“ (George Uscătescu). Începând cu *Pagini despre sufletul românesc* (1944), pe urmele lui Vasile Pârvan, Lucian Blaga și Mircea Vulcănescu, eseistul este atras spre investigarea spiritului românesc. A pledat pentru editarea integrală a *Caietelor* rămase de la Eminescu, „omul deplin al culturii românești“, a editat opera lui Platon, inițiind seria de *Opere,* adăugând dialogurilor acestuia comentarii de mare profunzime. A prefațat, de asemenea, traduceri din Heidegger sau lucrări semnate de Ionel Jianu și Ștefan Odobleja. Genul de scrieri în care excelează este *eseul,* manifestându-și verva filozofică, cu înclinare spre sofistică. A colaborat la diverse reviste ale timpului („Revista Fundațiilor Regale“, „Vremea“), iar între 1986 și 1987 publică eseuri în revistele „România literară“, „Viața românească“, „Ramuri“ ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

1934 – *Mathesis sau bucuriile simple* (Premiul scriitorilor tineri pe anul 1934);
1936 – *Concepte deschise în istoria filozofiei la Descartes, Leibniz și Kant;*
1937 – *De caelo.* Încercare în jurul cunoașterii și individului; *Viața și filozofia lui Descartes;*
1940 – *Schiță pentru istoria lui cum e cu putință ceva nou;*
1943 – *Două introduceri și o trecere spre idealism;*
1944 – *Jurnal filozofic. Pagini despre sufletul românesc;*
1962 – *Fenomenologia spiritului de Hegel;*
1968 – *Douăzeci și șapte de trepte ale realului* (Eseu);
1969 – *Lysis sau despre înțelesul grec al dragostei de oameni și lucruri;*
1970 – *Rostirea filozofică românească;*
1973 – *Creație și frumos în rostirea românească;*
1975 – *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești;*
1976 – *Despărțirea de Goethe;*
1978 – *Sentimentul românesc al ființei;*
1980 – *Povestiri despre om;*
1981 – *Devenirea întru ființă,* Vol. I–II;
1984 – *Trei introduceri la devenirea întru ființă;*
1987 – *Cuvânt împreună despre rostirea românească;*
1991 – *Pagini despre sufletul românesc;*
1992 – *Eseuri de duminică; Introducere în miracolul eminescian; Simple introduceri la bunătatea timpului nostru.*

I. INTRODUCERE

Complexă prin domeniul tematic și prin intensitatea gândului, plastică și elegantă ca text, originală prin stilul de gândire și expresie, reprezentativă pentru spiritualitatea pe care o reprezintă, meditația filozofică a lui Constantin Noica se configurează treptat într-o operă cu un timbru inedit. Reprezentând o generație ce a oferit spiritualității noastre câteva modele emblematice (Lucian Blaga, Mircea Vulcănescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade sau Emil Cioran), Constantin Noica a înțeles că performanța unei culturi adevărate presupune, în primul rând, cunoașterea directă a textelor de bază, fără a recurge la intermediul compendiilor sau al exegezelor aproximative. Pentru filozoful în formare, întâlnirea cu marii gânditori ai lumii este hotărâtoare din mai multe puncte de vedere. În primul rând, numai cunoașterea directă este capabilă de a sugera profunzimea și complexitatea întrebărilor decisive și îl poate introduce pe cercetător în problematica extrem de complexă și nuanțată a sistemelor filozofice. Din alt punct de vedere, fiecare sistem filozofic, susține Constantin Noica, este o *ființă vie,* cu o construcție surprinzătoare, spontană și imprevizibilă. Gândul original și propriu se modelează și câștigă substanță numai prin *dialogul* viu cu toate valorile autentice ale filozofiei. Din această vecinătate intimă cu teritoriile explorate, opera lui Constantin Noica și-a putut *selecta timbrul original,* facilitând apoi diferențierea necesară („despărțirea" creatoare) de gândul celorlalți ce a culminat în închegarea, în anii maturității depline, a impunătorului *Tratat de ontologie.* Conceptul *devenirii întru ființă* și întregul sistem care-l dezvoltă pot fi raportate la câteva idei esențiale prezente în istoria filozofiei, dar acestea se vor nuanța și vor evolua sub semnul creator și original al lui Constantin Noica. Istoria conceptelor filozofice renaște într-o formă nouă, originală și pură, în noul sistem ce poartă, incontestabil, pecetea creatorului. Constantin Noica a stabilit reala maturitate a spiritului filozofic românesc, studiază cu deosebire *cuvântul* și demonstrează că sugestiile unor termeni devin apte pentru filozofie. Acest lucru explică pasiunea și discernământul critic

Scanned with OKEN Scanner

exemplar cu care a cercetat basmul românesc și poemul eminescian, repere de necontestat pentru *sentimentul românesc al ființei*, demonstrând că literatura populară și creația cultă pot atinge orizontul nemărginit prin care se instituie *Ființa*. Lectura pe care ne-o propune este de natură *ontologică*, iar analiza pe care o desfășoară este o profundă și revelatoare *hermeneutică*. Semnul sub care s-a desfășurat întreaga gândire și activitate spirituală a lui Constantin Noica este *devenirea întru ființă*. Conceptul reprezintă una din ipostazele prin care Ființa însăși a luat chip și s-a întemeiat prin continua ei *re-întemeiere* și *re-întruchipare* din albia structurată a unei *matrici stilistice*, imprimând imperiului atotcuprinzător al universalului *(Ființa)* elemente ale „specificului național" al unei culturi. Evoluția Ființei poartă în subtext cuvântul limbii și al culturii care a născut-o, oglindind „partea de cer" sub care s-a întrupat sentimentul și personalitatea ființei umane creatoare, proprii unei națiuni și unei culturi anume. O arhaică și echilibrată înțelepciune, ferită de stridențe, preferând rostirea adâncă, aforistică, și simplitatea formelor venită din adâncuri conferă o notă specific *românească* filozofiei *sentimentului românesc al ființei*, cum l-a caracterizat Constantin Noica. În gândirea românească, eseistul ocupă un loc inconfundabil tocmai prin această capacitate a sa, de mare și subtilă penetrație, de a extrage din cuvânt semnificațiile uitate în straturile lui cele mai adânci, dându-le o nouă înfățișare, cu înțelesuri profund filozofice. În reflecțiile sale, Constantin Noica evită în a evolua în cercetarea filozofică a limbii spre o configurație exagerat tehnicistă și rămâne în cercetarea limbii un înțelept, un „metafizician". Limba nu este doar obiect de studiu, ci teritoriul cel mai semnificativ din care poate fi extrasă înțelepciunea și înțelegerea celui ce a făurit-o și o folosește: „Dacă fiecare om este cu adevărat un pachet de porniri, de ispite, adică până la urmă gândul, atunci prin noi umblă neîncetat cuvintele". Ca rostire a omului, limba devine pentru Noica omul ce se rostește. *Cuvânt*, concept întrupat în vorbire, are în înțelegerea acestuia nu numai *sferă* și *conținut*, cum au conceptele, ci *sferă* și *câmp (înțeles* și *însemnare)*. Într-un articol din 1934 *(Învierea românească)*, Constantin Noica făcea o afirmație ce anticipează reflecțiile de mai târziu, înrudite cu ideile lui Mircea Vulcănescu din *Dimensiunea românească a existenței* (1943): „E ceva viu aici, în țara românească: un spirit, o limbă, câțiva oameni reprezentativi, câteva fapte, câteva creații. La ce bun să părăsim singura realitate în mijlocul căreia ne simțim bine, la noi acasă?" Creator de limbă dintre cei mai originali pe care îi cunoaște cultura românească modernă, Constantin Noica este foarte aproape de sistemul blagian din *Trilogia culturii*: „Câtă filozofie implicită într-o limbă (...). O filozofie negrăit de nuanțată și plină de sensuri se găsește în articulația, în structura, în particulele, în vocabulele, în gramatica și în sinteza oricărei limbi".

INTRODUCERE LA DOR

Când vrei să arăți că noi spunem *altceva* prin cuvintele noastre și că astfel limba românească are dreptul să fiinţeze în lume, te grăbești să invoci cuvântul „dor". Dar îndată, apoi, te cuprinde sfiala. Cum să invoci un lucru atât de știut și de spus, de vreo sută de ani încoace, încât probabil s-a vidat de orice sens, dacă nu cumva s-a încărcat de toate nonsensurile? E zadarnic să întârzii asupra cuvintelor, dacă descoperi ce știe toată lumea. Și trebuie să ceri iertare zeilor bunului-gust, ca să

Scanned with OKEN Scanner

mai poţi spune un cuvânt în această materie, sau zeilor gândirii exacte, pentru tot ce e vag, insesizabil şi de neiertat sentimental, în conţinutul cuvântului dor.

Dar nu despre dor în el însuşi va fi vorba, o clipă, ci despre formaţia şi funcţia lui. Oricât ai vrea să ocoleşti cuvântul, nu ştii bine cum se face că dai statornic peste el, sau peste lecţia lui, în rătăcirile prin limba noastră. Ba lecţia lui este de aşa fel, încât te întrebi dacă orice adâncire în această limbă, spre a nu mai vorbi de orice rătăcire, nu reprezintă pînă la urmă o simplă „introducere la dor".

Să presupunem că aşa este şi să luăm de la dor numai cât ne trebuie, spre a nu mai vorbi multă vreme despre el. Idealul ar fi să nu mai vorbim defel. Grecii nu aveau termenul de „iluzie", s-a spus, şi nici nu aveau nevoie de el, pentru că în ceasul lor plin, tot ce era esenţial pentru ei stătea sub semnul iluziei. La fel şi noi cu dor.

Prin formaţia sa, „dor" are în el ceva de prototip: este o alcătuire nealcătuită, un întreg fără părţi, ca multe alte cuvinte româneşti cu înţeles adânc şi specific. Reprezintă o contopire, şi nu o compunere. S-a contopit în el durerea, de unde şi vine cuvântul, cu plăcerea, crescută din durere nu pricepi bine cum.

Admirăm – şi pe drept cuvânt – în limba greacă şi germană capacitatea lor de compunere. Dar este aci o contraparte, la care nu ne gândim întotdeauna, aceea că în orice compunere stăruie un anumit mecanicism: iei două cuvinte, le alipeşti unul de altul, şi scoţi un al treilea. Dacă un grec antic ar fi în situaţia de a traduce pe dor, ar lua durere de o parte, plăcere de alta, şi ar spune: plăcere de durere. Aşa făcea el cu o mulţime de cuvinte, chiar cu cele opuse ca sens: prietenie şi duşmănie se exclud, dar el spunea „philoneikia", prietenie de duşmănie, de adversitate, şi obţinea un al treilea cuvânt. Este simplu şi sigur, lipsit de orice subtilitate lingvistică, dar, firește, subtil semantic. Şi la fel face limba germană, în cazul dorului, prin Sehnsucht, care ar putea fi Sucht, patimă de Sehnen, năzuire, dacă nu poţi avea fantezia să vezi în Sucht pe suchen, a căuta, şi să spui atunci că se obţine în cuvântul german: căutare de negăsire.

Noi nu spunem plăcere de durere, cu atât mai puţin căutare de negăsire, spunem dor, care e însă şi căutare şi negăsire, cum este şi plăcere şi durere. N-avem geniul compunerilor, ba chiar ele, cu mici excepţii, ne sună prost, ca de pildă în de-lege-dătătoriu şi maregrăitoriu. Simţim limpede, chiar în cuvintele ce s-au impus vorbirii, că este în joc o alipire; că propăşire este pro-păşire şi binefăcător este bine-făcător.

Este virtutea noastră, de care vorbesc istoricii culturii şi ai artei, de a da o „sinteză specifică". Sinteza reprezintă la noi o contopire, nu o compunere. Sub atâtea influenţe, cu atâta substanţă gata creată, care ne vine din toate părţile lumii, te-ai fi aşteptat să se ajungă aci la sincretism, adică la o armonizare exterioară, mai degrabă decât la o armonie nouă. A ieşit însă o armonie nouă – spunem noi şi o spun şi alţii. Sau a ieşit o încordare nouă, o nouă solicitare spirituală, un dor nou, şi aceasta se vede limpede în cuvinte şi în prototipul lor, dor. Cuvintele noastre bune, pline, nu sunt formate sub câte o cununie, din două cuvinte de sex deosebit, dacă nu din mai multe. Sunt formate fără o cununie exterioară; am putea spune „din cea neispitită nuntă".

Aşa stau lucrurile cu formaţia cuvântului dor, născut şi el, sau poate mai ales el, din cea neispitită nuntă. Acum să arătăm care e funcţia lui.

Aproape în toate cuvintele mai de preţ, care-ţi ies înainte – şi în mai toate cele despre „creaţie şi frumos", pe care vom încerca să le invocăm de acum înainte –, este undeva o zonă pe care ne gândim s-o numim, provizoriu, de dor. Nu se întâmplă aşa numai cu cele ale frumosului; se va întâmpla parcă şi cu cele ale urâtului („Oh, urât, urât, urât,/boală fără crezământ"), dar mai ales se întâmplă cu cele care exprimă creaţia, lucrarea, facerea şi făcutul, cum ar fi: făptură sau întruchipare, ispitire, alcătuire, întocmire, a zidi, a făuri, a dura, a săvârşi, sfârşi, desăvârşi, chip sau închipuire, şi cine ştie câte altele vor mai veni să ne cheme către ele.

Dar tocmai aceasta înseamnă zona de dor a cuvântului – spre a o numi doar în plan afectiv, deşi zona are din plin şi un sens logic, cum vom vedea îndată –, o zonă în numele căreia cuvântul face apel la tine. „Ocupă-te şi de mine", pare a-ţi spune câte un cuvânt, când te apleci peste universul din care face el parte; „spun şi eu ceva, sunt şi eu o făptură mai deosebită a limbii; port şi eu ceva nerostit în spusa auzită".

Ce să fie zona aceasta? Este, oare, dincolo de semnificaţia cuvântului, înţelesul lui, subînţelesul lui, laolaltă înţelesul? Este, oare, nespusul, laolaltă spusul, sau atunci sub-spusul şi presupusul

Scanned with OKEN Scanner

cuvântului? Este în orice caz un fel de câmp al cuvântului, și cu aceasta am putea vorbi un limbaj mai apropiat de cel al gândirii științifice, care ar avea tot dreptul să extindă asupra culturii umaniste o teorie a câmpurilor, atât de lămuritoare în cealaltă jumătate a culturii.

Există un fel de câmpuri logice, în sânul cărora se petrece o cuplare a individualului cu generalul, ca un fenomen originar în logică. (Pleci aci, într-adevăr, de la împrejurarea că un fapt stă sub o lege, că individualul este totuși expresie a generalității, așadar că orice fapt dat gândirii deschide cu el un câmp de generalitate logică.) Iar la fel se poate vorbi acum de câmpuri semantice sau de câmpuri pur și simplu, în sensul *orizontului* pe care-l pot deschide unele cuvinte.

În fapt, fiecare cuvânt suscită un câmp, iar dacă ecuația de câmp e simplă la cele mai multe dintre ele, ea nu e lesne de găsit la cele câteva care fac aurul limbilor. În zona aceasta a cuvântului, unde nu încape întotdeauna comunicare, este totuși loc pentru o înțelegere mai intimă. Iar dacă denumim încă o clipă – până ce va veni cineva să facă o potrivită teorie a câmpurilor – prin „zonă de dor" această margine din jurul cuvântului, este pentru că funcția dorului se dovedește cu adevărat sugestivă pentru o asemenea lume a începuturilor.

Căci, într-un sens, fiecare cuvânt e o durere, așa cum fiecare carte era „o boală învinsă" după vorba poetului. Dacă lucrurile acestea ar putea avea sens dincolo de planul afectiv, este vorba de durerea de-a nu putea spune ceva fără rost, durerea cuvântului de-a fi și de-a nu fi cuvânt adevărat. Dar, ca și la cuvântul „dor", unde apărea pe nesimțite plăcerea în durere, ceva în lipsa aceasta de identitate desăvârșită a cuvântului îi dă fascinația.

Și atunci, stai în fața cuvintelor, cum stai în fața dorului, să te întrebi: este bună nedeterminarea aceasta? S-o sporim? Sau să-i risipim magia? – S-o risipim fără grijă: magia ei nu se curmă. Căci noi înșine, ca oameni, suntem ființe purtătoare de orizont, știutoare și neștiutoare, sigure dar și tare aproximative, un fel de „Introducere la dor", așadar, cum sunt cuvintele românești de care amintirăm.

II. STUDIUL TEXTULUI

1. În 1970, Constantin Noica publică prima ediție a *Rostirii filozofice românești.* Modul de filozofare propus era o noutate în cultura română. Se știe doar că, în cultura germană, Heidegger cercetase și el originile cuvântului german sau elin sub imperiul unor intenții speculative, dar demersul său nu a fost tutelat de vreun sistem și nu stătuse sub semnul exhaustivului, așa cum se întâmplă la gânditorul român. În 1987 cartea lui Constantin Noica este reeditată sub titlul *Cuvânt împreună despre rostirea românească,* volum care include și eseul *Creație și frumos în rostirea românească,* tipărit pentru prima oară în 1973. Refuzându-și cu modestie un statut filozofic pentru această lucrare, Constantin Noica recunoaște totuși că „rațiunea nu poate da socoteală de ființă decât înfățișându-i fenomenele și stările, făcându-i, așadar, fenomenologia. O asemenea fenomenologie întreprinde vorbirea noastră despre ființă". Delimitându-se prin concluzii de Heidegger, pe care îl avusese ca model, Constantin Noica afirma: „Meditația implicită asupra ființei, întreprinsă de limba românească de-a lungul veacurilor, merită să fie scoasă la lumină (...). În vorbirea românească există o întreagă operă de modulare a ființei. De ce ar fi ea mai puțin semnificativă decât experiența istorică a altor vorbiri?". Eseistul studiază acest fenomen, pe care îl reprezintă limba pentru spirit, dintr-o anumită stare de uimire și definește o *estetică a spiritului românesc* luând ca punct de plecare sensurile unor cuvinte ca *dor, depărtișor, ispitire, lamură, lămurire, a făptui, săvârși, sfârși, desăvârși.*

Scanned with OKEN Scanner

2. În eseul *Introducere la dor* se explică noțiunea *dor* ca motiv liric integrator pentru limba românească, expresie a spiritualității noastre, arhetip care ne însumează, ca popor, și ne exprimă ca ființă în lume. Fără să-și propună o analiză în ordinea istorică și comparatistă a fenomenului, eseistul operează o distincție funcțională între *modul de alcătuire a cuvântului* („formația" sa) și *semnificația* („funcția") acestei noțiuni. Consecvent concepției sale, C. Noica demonstrează, prin *revenirea repetată la izvoare,* puterea infinită a poporului român de a cristaliza într-o expresie o tensiune sufletească complexă, intens colorată afectiv, cu accente de tristețe și neliniște, de durere discretă și aspirații, aspecte existențiale bogate în nuanțe. Efortul inepuizabil al spiritului de a se ipostazia într-o idee dezvăluie în concepția eseistului o știință lingvistică și o sensibilitate epistemologică fără egal la alte popoare: „Prin formația sa, „dor" are în el ceva de prototip: este o alcătuire nealcătuită, un întreg fără părți, ca multe alte cuvinte românești cu înțeles adânc și specific. Reprezintă o contopire, și nu o compunere. S-a contopit în el durerea, de unde și vine cuvântul, cu plăcerea, crescută din durere nu pricepi bine cum". Eseistul dezvăluie, în aceste rânduri, arta construcției plastice, simțul valorii și orizontul ontologic al gândirii: „Noi nu spunem plăcere de durere, cu atât mai puțin căutare de negăsire, spunem dor, care e însă și căutare și negăsire, cum este și plăcere și durere." C. Noica identifică în acest proces de formare a cuvintelor o disponibilitate uriașă a limbii românești în a inventa noi unități poetice printr-un proces de „contopire", nu de compunere. „N-avem geniul compunerilor" proclamă eseistul, enunțând ideea cristalizării cuvântului prin contopiri și distilări ce țin de o experiență spirituală străveche: „Este virtutea noastră, de care vorbesc istoricii culturii și ai artei, de a da o „sinteză specifică". Sinteza reprezintă la noi o contopire, nu o compunere".

Revenind la *înțelesul* cuvântului, C. Noica decantează sensurile acestuia, descoperindu-i virtualitățile semantice. Încadrează cuvântul *dor* în categoria *vocabulelor privilegiate* ale limbii, socotite puncte de cristalizare și de susținere a unui univers spiritual. Această orientare spre nivelul semantic larg al cuvântului reprezintă o dominantă a filozofiei românești și o identificăm, la un alt nivel, și în gândirea lui Lucian Blaga, care așază aproape pe același plan de echivalență valorică „închinarea spre nuanță și discreție a poporului nostru " (*Despre dor,* în *Trilogia culturii,* 1969, pag. 218).

Prin adâncime și subtilitate, analiza întreprinsă de Constantin Noica asupra „modulațiilor ființei" poartă marca unei inspirații geniale. Orizontul semantic și densitatea cuvântului *dor* sunt explicate cu argumente și afirmații de o rigoare și plasticitate fără echivalent în cultura filozofică românească: „Aproape în toate cuvintele mai de preț, care-ți ies înainte – și în toate cele despre „creație și frumos", pe care vom încerca să le invocăm de acum înainte –, este undeva o zonă pe care ne gândim s-o numim, provizoriu, de dor." Comentariul eseistului surprinde o largă fizionomie a dorului, acesta prezentându-se un principiu viu, suveran în sine însuși și prezent în cuvinte care exprimă frumosul și urâtul, dar mai ales în „cele care exprimă creația, lucrarea, facerea și făcutul". Problema devine, în concepția autorului acestui eseu, destul de complexă, însumând o serie de interpretări originale cu privire la relațiile de identitate, de excludere sau de asemănare între elementele unui anumit număr de câmpuri semantice, „în sensul

Scanned with OKEN Scanner

orizontului pe care-l pot deschide unele cuvinte. Constantin Noica face, în acest sens, *arheologia cuvintelor,* cu stabilirea sensurilor lor câștigate și îmbogățite în timp. În intenția surprinderii virtuților unor cuvinte din categoria celor care fac „aurul limbilor", eseistul conferă noțiunii de *dor* sensuri interne adânci pe care toți marii gânditori le-au așezat la izvoarele sufletești ale filozofiei. Printr-o analiză atentă, C. Noica pune în evidență partea de adâncime și fascinația pe care o au cuvintele capabile să ascundă „o istorie, o dramă și o bogăție de gândire ce ne surprind", „funcția dorului" se dovedește cu adevărat sugestivă pentru o asemenea lume a începuturilor.

3. Opera lui Constantin Noica se impune printr-o serie de calități. Prima însușire a textelor eseistului este *simplitatea* transparentă. Textul poate fi citit chiar și numai pentru frumusețea limbii, pentru *euritmia* ei sonoră și semantică. Evitarea neologismelor, a expresiei intelectualizante sau ermetice lasă, în curgerea ei firească, o limbă românească de cea mai autentică și pură calitate, o limbă cu valențe de clasicitate. Această simplitate a textului implică însă o adâncime care la un alt nivel angajează implicit cele mai grave și complexe *teme* de filozofie. O altă calitate a acestei opere este *revenirea repetată la izvoare.* Constantin Noica se dovedește, de asemenea, un rafinat estetician, așa cum a dovedit-o în analiza *Luceafărului* și a basmului despre tinerețea eternă, repovestit filozofic, în scopul de a i se putea limpezi toate înțelesurile.

4. Un alt domeniu tematic deosebit al analizelor lui Constantin Noica îl constituie *sensul semnificativ al cuvintelor românești exemplare.* Știința lingvistică, sensibilitatea epistemologică și simțul construcției plastice se exercită în scrisul eseistului într-o demonstrație hermeneutică ce scoate cuvântul din funcția lui de semn și îi restituie universul interior virtual („întru", „în", „sub", „la", „dor").

Textele din *Creație și frumos în rostirea românească,* solide sub raportul cunoștințelor istorice, convingătoare prin informațiile științifice și literare, completează substanțial conturul unui eseist de vocație, cel mai original, în latura filozofică, afirmat în cultura noastră de la Lucian Blaga încoace.

III. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. **Indicați sensul pe care îl conferă Constantin Noica cercetării fenomenului limbii.**
2. **Folosindu-vă și de alte fragmente din *Creație și frumos în rostirea românească,* demonstrați originalitatea eseurilor lui Constantin Noica.**
3. **Stabiliți aspectele esențiale sub care C. Noica analizează cuvântul „dor".**
4. **Argumentați caracterul eseistic al textelor din *Creație și frumos în rostirea românească.* Demonstrați semnificația titlului acestui volum.**

REFERINȚE CRITICE

Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* vol. II, 1976; **M. Martin,** *Identificări,* 1977; **Cornel Moraru,** *Semnele realului. Secționări critice convergente,* 1981; **Gabriel Liiceanu,** *Jurnalul de la Păltiniș,* Ediție revizuită și adăugită, 1991.

Scanned with OKEN Scanner

PAUL ZARIFOPOL
1874–1934

Critic literar și eseist. S-a născut la 20 noiembrie 1874, la Iași, într-o familie de negustori. Face liceul la „Institutele Unite" din Iași. Este licențiat în istorie și filologie clasică și modernă (1898) la Facultatea de Litere din Iași. Între 1898 și 1904 urmează studii de pregătire a examenului de doctor în filologie romanică și filozofie la Universitatea din Halle, stabilindu-se în Germania până în preajma primului război mondial. Este perioada în care îl întâlnește pe I.L. Caragiale, între cei doi scriitori înrudiți ca spirit legându-se o strânsă prietenie. A murit la 1 mai 1934, la București.

OPERA:

Din registrul ideilor gingașe. Pagini alese pentru a ține la curent pe tinerii cultivați și serioși, 1926;
Despre stil, Note și exemple, 1928;
Artiști și idei literare române, 1930;
Încercări de precizie literară, 1931;
Pentru arta literară, 1934;
Pentru arta literară, I–II. Ediție îngrijită, note, bibliografie și studiu introductiv de Al. Săndulescu, 1971;
Eseuri I–II. Ediție îngrijită de Al. Săndulescu și Radu Săndulescu. Studiu introductiv, argument și note de Al. Săndulescu, 1988.

I. INTRODUCERE

Critic și estetician cu o formație filologică desăvârșită prin lungi studii în străinătate, Paul Zarifopol se distinge printre eseiștii cei mai importanți ai fenomenului literar românesc interbelic. După debutul din „Arhiva" (Iași, 1897), publică în Germania studii literare despre Flaubert și Maupassant. Reîntors definitiv în țară, în 1915 își începe seria eseurilor și portretelor morale la „Cronica" lui T. Arghezi, devine colaborator permanent la „Viața românească", „Adevărul", „Adevărul literar și artistic", „Revista Fundațiilor Regale". Prin tipărirea primelor trei volume din ediția *Opere* de I.L. Caragiale (1930–1932), P. Zarifopol a realizat cea dintâi ediție critică, riguros științifică din cultura românească.

Manifestând preocupări pentru multiple domenii, scrisul lui Paul Zarifopol dezvăluie receptivitate la revoluțiile artistice ale literaturii și o excelentă *formație interdisciplinară.* Atras de istoria civilizației, de aspectele ei culturale, morale și politice, dialectician subtil venit dinspre artă și literatură înspre filozofie, autorul *Registrului ideilor gingașe* se afirmă un raționalist din școala revistei „Viața românească".

Înrudit cu Caragiale prin „neastâmpărul meridional al temperamentului" (I. Chinezu), apropiat prin profunzimea teoretică și șclipirea stilistică de M. Ralea,

Scanned with OKEN Scanner

P. Zarifopol cristalizează în personalitatea sa polivalentă o *gândire estetică unitară, rigoare* și *minuție*. Criticul apără demnitatea noastră națională, invocând valorile autentice și originalitatea culturii românești, a crezut în vigoarea culturii noastre moderne și în marea ei capacitate de asimilare și de creație.

Vocația gândirii sale teoretice se configurează sistematic într-un mare număr de articole și studii ce alcătuiesc cuprinsul volumelor publicate între 1926 și 1934. Interesante prin marile teme ale eseisticii sale și, în egală măsură, ale eseisticii românești moderne, aceste eseuri cuprind unele puncte de vedere asupra ideilor foarte actuale în epocă: raportul dintre modernitate și tradiție, dintre scriitor și public, denunțarea banalității agresive și a tuturor fanatismelor artistice sau politice.

Raționalist și sceptic în tradiția lui Montaigne, rafinat și ironist intolerant în limitele adevărului, cu inflexiuni polemice pe care le regăsim în articolele lui T. Arghezi, P. Zarifopol denunță *instrucția superficială a diletantului* și absența oricărui spirit critic. Manifestă o receptivitate care a lipsit un timp revistei „Viața românească" și își declară adversitatea față de impostura spirituală și morală, față de neautenticitate și iraționalism. Subliniază importanța aprecierii estetice ca act primordial, devenind în eseistica noastră interbelică un apărător fervent al autonomiei esteticului și al specificității și independenței artei, pe linia directă a lui T. Maiorescu. Detestă clasicismul pentru că acesta e doar o retorică și o siluire a individualității, împinsă nefiresc spre „obiectivare", spre „media comună". Are oroare de biografism și de vulgarizarea diletantă a vieții scriitorilor, intră în polemică cu G. Ibrăileanu, care pledează pentru critica în gen mai larg, în cadrul căreia ar colabora toate sistemele (genetic, sociologic, istoric, psihologic). Adversar al prezenței într-o poezie a ideilor filozofice, incapabile de a-i conferi acesteia o superioritate estetică, Paul Zarifopol ironizează ambiția unor poeți de a practica o lirică „de concepție" și condamnă orice inspirație lirică intelectual-livrescă. Vede în Dostoievski și Tolstoi pe cei doi titani ai literaturii contemporane și îi consideră pe Paul Valéry, Anatol France, André Gide și Jean Cocteau printre francezii moderni de primă mărime. O preferință constantă o arată eseistul prozei de idei și literaturii fantastice; devine adept al „poeziei pure" și al avangardismului ilustrat prin Mallarmé și Rimbaud. Enunțarea unei convingeri mai larg estetice sporește în paginile în care sunt prezentate opiniile despre Caragiale (*Publicul și arta lui Caragiale)* și Eminescu („Așez pe Eminescu printre artiștii de felul lui Homer, Eschil, Dante și Shakespeare"). A fost printre cei dintâi care de la început au recunoscut caracterul modern al lirismului lui T. Arghezi (*Din biografia artistică a înjurăturii),* a apreciat poezia lui Ion Barbu și *Eonul dogmatic* al lui L. Blaga, a prețuit prozele poetice ale lui Ion Vinea și fantezia inteligentă a poemelor în proză ale lui A. Maniu. A cunoscut în egală măsură poezia preeminesciană, semnalând primele versuri moderne din poezia noastră, cu timbru eminescian, la Iancu Văcărescu. Spirit disociativ și de o mare fervoare intelectuală, a scris cu încântare despre G. Ibrăileanu și G. Călinescu, a polemizat în epocă cu Mircea Eliade și cu Mihail Sebastian, iar disputa de idei purtată în jurul clasicismului și al altor concepte estetice este o dovadă a spiritului de finețe, excesului de subtilitate și incisivitate analitică, manifestate de Paul Zarifopol. Volumul *Din registrul*

Scanned with OKEN Scanner

ideilor gingașe cuprinde câteva dintre principiile sale directoare: critica gândirii dogmatice și a diletantismului, anticlasicismul, combaterea autobiografismului și a sentimentalismului, disocierea dintre emoția psihologică și cea estetică, critica beției de cuvinte.

CLASICII

Clasicii sunt nume proprii de literați și artiști pe care le învățăm în școală, sau le aflăm mai târziu, din cărți sau de la persoane frumos cultivate. Numele acestea sunt ilustre și vechi; în ele, fără să fie ajutate de vreun alt cuvânt, stă acumulată o mare putere de sugestie. De aceea și sunt o proptea folositoare pentru opiniile literare și artistice; fiindcă în orice domeniu, omului îi vine comod să trăiască autoritativ.

Până la revoluția romantică, numele vechi erau propteaua unică a gustului public. Pe încetul s-au strecurat și modernii spre treptele de cinste, și astăzi sunt destui oameni care nu-i pomenesc decât pe dânșii; așa încât avem două puncte de sprijin, de putere aproape egală: numele cele mai vechi și mai cunoscute – numele cele mai nouă, din ultima fasciculă a celei mai moderne reviste. Dezvoltarea capitalistă a culturii europene trebuia negreșit să pună în valoare *noutatea* ca atare – lansarea de articole nouă este un caracter general al pieții de astăzi. De unde vine totuși că unii oameni se închină celor mai vechi, alții celor mai nouă mărfuri artistice, nu-i ușor de spus. Poți fi deopotrivă elegant și cu anticii și cu modernii, pentru că eleganța conservatoare și cea revoluționară sunt acum egal valabile. Dar constatarea că ar fi existând spirite de la sine conservatoare, altele de la sine revoluționare nu explică nimic. Măgarul filozofului nu piere de foame între cele două bănițe egal pline, pentru că foamea, și nu egalitatea bănițelor, îl hotărăște: animalul începe să mănânce, indiferent de bănită. În exemplul nostru, trebuința de a avea numaidecât o părere literară este motivul hotărâtor; poate că adeseori decizia vine ca în cazul măgarului, indiferent de estetica antică și de estetica modernă.

În practica zilnică, omul ține socoteală de gustul cercului în care se găsește; se decide după sfiala ori după lipsa de considerație pe care cercul i-o inspiră. Oricum, primul pas o dată făcut, pentru clasici ori pentru moderni, stăruim de obicei, pe drumul apucat, cu o îndărătnicie surprinzătoare. Ambiția consecvenței este o putere mare și oarbă, chiar în lucrurile literare și artistice. Și consecvența este cu atât mai feroce cu cât mai neclare sunt în conștiința omului motivele specific estetice, dacă cumva s-a întâmplat ca astfel de motive să intre în acțiune. Dar intervenția motivelor de acest soi este cu totul nesigură și rară. Atitudinile curente, în artă și literatură, sunt nu de natură estetică, ci socială: sunt rezultate din trebuința de a figura cât mai patent în cercul social al cărui prestigiu ne farmecă mai mult.

Cred că, în general, ne-am înțeles. Acum să nuanțăm puțin.

În ciuda esteților mofturoși, trebuie afirmat că oricare cetățean are, natural, trebuințe estetice și prin urmare un gust al lui adevărat. Cetățenii dintr-un anume timp și loc au cam aceleași trebuințe estetice și același gust. Depărtarea în timp și deosebirea de dezvoltare istorică sunt obstacole mari în calea înțelegerii. Este dar, în principiu, puțin probabil ca Eshil să vorbească unui parizian de astăzi așa de clar ca Bataille ori Capus (fără să ținem seama de deosebire de limbă), nici Knut Hamsun să impresioneze pe un bucureștean, măcar cât de deștept și sensibil, în chip atât de adecvat ca d-l Radu Cosmin. Toată problema clasicilor se rezumă în aceste potriviri sau înstrăinări intelectuale, hotărâte de timp și de treapta istorică.

Bucureșteanul foarte cult are educația intelectuală și artistică eminent și actual pariziană. Prin urmare, suplimentele dramatice sau narative de la *l'Illustration* vorbesc viu și direct sufletului său, iar Shakespeare, ori chiar Ibsen, îi sunt glasuri confuze, de pe altă lume. Și în scurt, celebritățile artistice de care ne despart sute ori mii de ani ne sunt, obișnuit, iremediabil străine, într-un grad

Scanned with OKEN Scanner

oarecare. Ele au un prestigiu savant: trebuie bătaie de cap ca să „înțelegi" asemenea lucruri, născute în și pentru o lume moartă de veacuri. Frica să nu pară ignorant și dorința să treacă drept „cunoscător" îl opresc de multe ori pe cetățeanul normal să mărturisească cinstit plictiseala imensă pe care-l înecă paginile cele mai clasice. Ar fi prețios și amuzant să surprinzi exact sentimentele persoanelor culte, ale cunoscătorilor prin irezistibilă vocație, la cetirea corurilor lui Sofocle, a tiradelor lui Corneille, a paginilor de psihologie fără aliniate ale doamnei de Lafayette, a portretelor lui La Bruyère, pline de nume grecești, fără noimă, și de aluzii obscure, a versurilor de neîndurată și adormitoare seninătate din *Hermann și Dorothea*, în sfârșit, a groaznicelor discursuri dramatice ale lui Schiller. Și nu-i vorba de aceea că la depărtări de zeci de pagini întâlnești un rând ori un vers care îți irită o clipă atenția, ci de opera toată, întocmai așa cum îți stă înainte: *Antigona* și *Rodoguna, Georgicele* și *Henriada, Ifigenia* și *Andromaca, Tasso, Afinitiile elective* și (o grozăvie supremă!) *Wilhelm Meister, Wallenstein, Don Carlos*, întocmai, vers cu vers, rând cu rând, și – ce-i mai teribil – cuvânt cu cuvânt... O, Apolon, demon farsor, cel ce amețești atâți oameni cumsecade cu „modele" pe care dinadins le inspiri atât de divers și contrazicător, ajută și luminează pe cetitor ca să înțeleagă ce-i spun și să mă creadă cât sufăr pentru dânsul, când mi-l închipui față în față cu operele clasice, *întocmai* așa cum sunt, fără sosurile de o mie de ori întoarse și drese, în care le tot încălzesc criticii și istoricii de toată mâna!... Cetățeanul și capodopera, singuri-singurei: asta vreau eu. Dar e un vis absurd.

Timpul omoară orice creație intelectuală, în total ori în parte. Veșnica tinerețe a eternelor modele este o frază ineptă, ieșită din minți strâmte și lenețe. Cine nu-i pedagog, guvernantă sau ministru de instrucție publică, și are și altfel mintea liberă și trează, își mărturisește cinstit plictiseala iritantă care îți gâtuie atenția în fața multor dintre cele mai definitive pagini. Dar câți oameni cetesc, observându-se onest, dialogurile lui Platon, *Iliada*, pe Tit-Liviu, tragediile lui Racine, dramele istorice ale lui Shakespeare, tragediile lui Schiller? Iar, de altă parte, care om în stare să asculte și să priceapă nu ia seama că în muzica secolului al XVIII-lea, consfințită ca absolut clasică, se repetă fastidios figuri melodice care pentru noi sunt cu desăvârșire moarte, fiindcă le simțim automatice, scoase din unul și același sertar, trase pe același calapod – ornamente goale de orice înțeles și funcțiune estetică, balast revoltător care ține în loc atenția fără să o satisfacă? Care om în stare să vadă estetic nu simte neplăcut convenționalul abstract, și prin urmare insuficiența vizuală a atâtor ireproșabile bucăți de sculptură greacă ori de pictură a lui Rafael și a posterității lui exasperante? Cine, dacă exceptăm cazul de cultură stupid unilaterală sau de poză, se poate entuziasma cinstit de „lirismul" corurilor lui Racine, dând cu piciorul în Verlaine? Dar pentru evaluarea clasicilor antici și a celor neolatini a intervenit de câteva zeci de ani, sub insuflarea peste tot nelipsită a naționalismului cotropitor, un marafet nou: fraza *latinității* – limpiditatea latină, seninătatea, simplicitatea, istețimea, delicatețea – și câte alte mirodenii *latine*. Un adăpost foarte binevenit pentru vanitatea minților gelatinoase, cărora li se istovise îngrijitor repertoriul de platitudini estetico-culturale. Pentru clasicii francezi îndeosebi se întrebuințează mult și un alt ingredient: ei sunt aristocratici absolut. Și superdelicații juni democrați și june democrate (mai ales!) care ornează, neapărat, saloanele de după război, sunt fanatici ai literaturii elegante de la Versailles. Democrație cu latinitate și fervență pentru arta subțire. *Le grand siecle* – c'est du dernier chic...

Trebuie o fantazie neobișnuită, o cultură istorică tot astfel pentru a reînvia în câtva formele unei vieți intelctuale de care te despart veacuri. Asta nu însemnează că istoricii de meserie sunt totdeauna eminent înțelegători ai celor trecute. De obicei, ei se închid numai, cu solemnitate erudită, în admirații înțepenite și necontrolate, refuzând cu suficiență naivă și obtuză orice noutate: ei cunosc doar adevărul și frumusețea definitivă. Admirația curentă pentru lucrurile vechi este un moft de educație.

Desigur, uzura sau moartea valorilor intelectuale sunt fenomene complexe. Gloriile trecute se întunecă și se luminează capricios, și forme vechi de artă pot să reînvie, într-o măsură oarecare, în fantazia artiștilor. La ceilalți, care nu-s decât *public*, simțirea și judecata estetică, în afară de gustul lor actual, adese nemărturisit, sunt cu totul nestabile și inconsistente. În materie de artă, masa este sugestibilă aproape fără margini.

Arta, indiferent de materialul în care se manifestă, este grai. Ca și graiul vorbit, ea își schimbă formele, pentru că se schimbă cuprinsul sufletesc care le-a zămislit. Este totdeauna o doză de

Scanned with OKEN Scanner

strâmbătură să vorbeşti ca oamenii de altădată: aici e originea, aici e şi condamnarea grimasei clasiciste. Fiecare vreme vorbeşte pe potriva botului său, a minţii sale. Pentru a înţelege şi reînvia vorbirea, prin urmare sufletul vremilor de mult trecute, trebuie o virtuozitate curioasă, oarecum nefirească. Şi sunt destule forme care cu nici un preţ nu pot fi reînviate, şi nici o formă nu poate ajunge a doua oară şi întocmai la viaţa pe care a avut-o în sufletul care a creat-o şi în sufletele celor din vremea şi locul lui. Cetăţeanul normal n-are nici timp, nici alte mijloace indispensabile pentru asemenea acrobaţii estetice. Are însă tot dreptul să consume în pace articole artistice *proaspete,* aşa cum îi sosesc – direct de la Paris.

II. STUDIUL TEXTULUI

1. Publicat în volumul *Din registrul ideilor gingaşe. Pagini alese pentru a ține la curent pe tinerii cultivați și serioși* (1926), eseul *Clasicii,* prin metodele de investigație și subtilitatea analizelor, precizează în modul cel mai evident *atitudinea estetică anticlasicistă și antipozitivistă* a lui P. Zarifopol. Rechemând critica la rosturile ei de reexaminare a valorilor clasicismului francez din secolul al XVII-lea, Paul Zarifopol își cristalizează aversiunea față de stilul raționalist al clasicismului, pe care îl definește ca învechit, schematic, retoric și antipoetic. Exprimarea clasicistă anulează orice spontaneitate, obligându-l pe creator să recurgă la formule gata elaborate, „în procedarea clasică meditația și visarea, adâncimea reflexiei", fiind reduse la formularea cea mai „transparentă a adevărurilor". Raţional și abstract, clasicismul disprețuiește detaliul concret, suprimă lirica și pitorescul: „Stilul clasic e drept, liniar, uscat, de o nemiloasă, istovitoare claritate, aspru și cenușiu".

Opțiunile eseistului devin, în linia acestui scepticism estetic, tot mai paradoxale și spectaculoase, toate preferințele, deși disparate, sunt unite printr-o sensibilitate accentuat modernă. (Schiller, de exemplu, e, „prin multe locuri", de o „naivă artificialitate", autorul lui Don Carlos fiind „adeseori plicticos la culme", o poezie a lui Goethe, risipitor de vorbe scrise, în comparație cu una a lui Eminescu, este „regretabilă, dacă nu lamentabilă", Heine „e ghitaristul tipic al burghezimii sentimentale", iar scriitorii francezi Malherbe, Vaugelas și Boileau au rolul de „vrednici jandarmi literari"). Dintre prozatorii clasici, P. Zarifopol prețuiește pe „Saint-Simon, singurul *artist* pe înțelesul modern", pe „splendidul impresionist Montaigne" și pe La Rochefoucauld, „maestrul nediscutat al aforismului psihologic". Oroarea de convenționalism îl solicită pe critic la un efort lucid de examinare, printr-un ton direct, tăios, de o mare concizie aforistică și cu inflexiuni accentuat polemice în exprimarea obiecțiilor aduse estetismului (calofilie, retorism, spirit decorativ, preţios, afectat, snob) și nesincerității.

2. Din perspectiva acestor constatări, pot fi interpretate anumite particularități stilistice ale scrisului lui P. Zarifopol, temperamental un sceptic și un negativist. Folosește, de exemplu, „adjectivul tare, când indignarea sa nu se stăpânește, sau pe acela familiar și insinuant, atunci când se ascunde sub masca ironiei" (T. Vianu): „năzbâtiile *crude, viclene* ori *brutale* ale creaturii politice", „voluptatea *arogantă* și *lenește,* de a porunci", „stupidități *sentimentale* și mofturi *patetice*", repertoriul *bleg* al substantivelor *patetice*". Alteori, în același stil precis și degajat, refuzul a tot ce e socotit pedanterie și artificiu funcționează într-un mod

Scanned with OKEN Scanner

neîncrezător și dominat de o fină ironie. Verva polemică alternează cu formula pamfletară, uneori incisivă și sarcastică, în pagini în care originalitatea eseistului poate fi identificată în ceea ce G. Călinescu numea „maliție curat intelectuală".

3. Concluzii: Spirit estetizant, de o mare mobilitate intelectuală, remarcabil talent literar, P. Zarifopol a ridicat istoria eseului românesc în punctele sale cele mai înalte. Eseistul afirmă cu consecvență primatul inteligenței, declarându-se ostil prostiei patetice și impusturii metafizice, rămâne deschis la noutate, în ciuda spiritului său insurgent și iconoclast, înlătură criteriile extraestetice și promovează o **critică lucidă și exactă.**

III. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Dincolo de aspectele polemice prezente în doctrinele poetice romantice, unele poziții anticlasice se vor configura treptat și în interpretările altor teoreticieni. Intuind în conceptul de *clasicism* produsul unei atitudini conservatoare în estetică, pe la 1850, Sainte-Beuve propunea, de exemplu, într-un celebru articol *(Qu' est-ce que un classique?)* depășirea semnificației de clasic și lărgirea definiției clasicului: „Este timpul, mi se pare, să renunțăm la aceste definiții restrictice și timorate și să le lărgim spiritul". Unghiul din care e privit clasicismul ca dogmă are o evidentă coloratură peiorativă și în scrierile lui Fr. Nietzsche și B. Croce, față de care Paul Zarifopol va arăta o mare prețuire (*Pentru arta literară,* 1936). Fenomenul de esență anticlasicistă se va relua periodic, consolidând treptat spiritul modern în literatură și va împrumuta forme fluctuante, de la câteva *note de negare* (V. Hugo) până *la bagatelizare* (Fr. Schlegel) și *imprecație violentă.* Herder, inițiatorul și teoreticianul *Sturm und Drang-ului,* ajunge să numească „blestemat" însuși cuvântul „clasic", prin care înțelege în primul rând „artificial": „O, cuvânt blestemat: Clasici! El a făcut din Cicero un creator clasic, din Horațiu și Virgiliu, poeți clasici de școală, din Cezar, un pedant". Refuzul autorilor clasici în numele principiului actualității cunoaște forme categorice și printre contemporanii lui P. Zarifopol. Exprimată la 1933, furia iconoclastă a lui V. Artaud („Trebuie să terminăm odată cu capodoperele.") este asemănătoare cu poziția radicală exprimată cu două secole mai devreme de către G. Vico.

IV. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. **Numiți cele mai importante teme ale eseisticii lui P. Zarifopol.**
2. **Metoda practică de lucru în domeniul esteticii, preconizată de P. Zarifopol, are un accentuat caracter polemic. Relevați elementele ce definesc în mod evident această atitudine.**
3. **Justificați cum se împacă, de fapt, convingerile estetice ale lui Paul Zarifopol cu opiniile despre clasicii literaturii române.**
4. **Înscrieți atitudinea anticlasicistă a lui P. Zarifopol în categoria altor poziții contestatoare de acest gen.**

Scanned with OKEN Scanner

E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* 1937 vol. al II-lea. *Evoluția criticei literare,* 1926 (Ed. a II-a, 1973); **M. Ralea,** *Interpretări,* 1927; **G. Călinescu,** *Cronicele optimistului,* 1964; **Eugen Simion,** *Orientări în literatura contemporană,* 1965; **Șerban Cioculescu,** *Itinerar critic,* 1973; **Ov. S. Crohmălniceanu,** *Literatura română între cele două războaie mondiale,* vol. II, 1975; **Al. Paleologu,** *Ipoteze de lucru,* 1980; **Mircea Muthu,** *Paul Zarifopol între fragment și construcție,* 1982; **C. Trandafir,** *Paul Zarifopol,* 1988.

MIHAI RALEA
1896–1964

Eseist, estetician și filozof, născut la București, la 1 mai 1896, într-o familie de intelectuali. Urmează școala primară la Huși, cursurile secundare la Liceul Internat din Iași și studiile universitare la București, încheiate la Iași (1917), cu licența în litere, filozofie și drept. Pentru a-și completa studiile universitare, între 1919 și 1923 Mihai Ralea se stabilește la Paris, studiază la L'Ecole Normale Superieure, luându-și doctoratul în filozofie la Sorbona, cu teza „Ideea de revoluție în doctrinele socialiste", ca și doctoratul în drept, cu o teză despre Proudhon. Din 1923, carieră universitară la Iași. Este chemat de G. Ibrăileanu să-l sprijine în conducerea revistei „Viața românească", devenind, din 1933, principalul conducător al publicației. În 1939 se transferă la catedra de estetică și critică literară a Universității din București. Moare la 17 august 1964, la Berlin.

OPERA:

Interpretări, 1927;
Comentarii și sugestii, 1928;
Perspective, 1928;
Istoria ideilor sociale, 1930;
Memorial. Note de drum din Spania, 1930;
Atitudini, 1931;
Valori, 1935;
Între două lumi, 1943;
Înțelesuri, 1943;
Nord-Sud (Egiptul, Olanda, Anglia, Spania), 1945;
Anatol France, 1955;
În Extremul Occident, 1955;
Cele două Franțe, 1956;
Scrieri din trecut, vol. I–III, 1956–1958;
Portrete, cărți, idei; Studii de literatură universală, 1966;
Prelegeri de estetică, 1972;
Scrieri, I, 1972, vol. II, 1978.

I. INTRODUCERE

După studii publicate în „Convorbiri literare", o dată cu primele colaborări la „Însemnări literare", activitatea critică a lui M. Ralea devine tot mai susținută. Se afirmă între anii 1923 și 1930 prin articolele publicate în paginile revistei „Viața

Scanned with OKEN Scanner

românească". Se declară adversar al purismului estetic de la „Sburătorul" şi se opune lui Paul Zarifopol pentru înţelesul prea restrâns în care acesta apără ideea autonomiei artei. Devine tot mai cunoscut prin cultura lui desăvârşită, cu informaţii din cele mai diverse domenii (sociologie, psihologie, estetică şi filozofie), direcţia analizelor sale fiind orientată spre *valoare,* ca etapă ultimă a întregului proces de investigare şi definire a esenţei operei literare.

Continuându-l pe G. Ibrăileanu, care deschide prin eseul *Creaţie şi analiză* („Viaţa românească", 1926, nr. 2–3) o dezbatere de disocieri destul de subtile în legătură cu destinul romanului, M. Ralea aduce puncte de vedere de mare originalitate prin îndrăzneala de concepţie în materie de roman, cu o dezinvoltură de spirit puţin obişnuită în publicistica vremii (*De ce nu avem roman?* în „Viaţa românească", 4, 1927). Ca şi alţi teoreticieni ai literaturii române moderne şi universale, M. Ralea se dovedeşte atent la modificările istorice de nuanţă ale preferinţelor literare, la toate semnificaţiile filozofico-sociale ale acestora, distinge transformările prin care trece sensibilitatea artistică europeană modernă şi caută să le explice şi să le justifice. Fără să aibă simţul sistemului şi al organizării lui G. Ibrăileanu, dar mai aproape de spiritul acestuia prin acceptarea necesităţii de combinare a metodelor în înţelegerea profundă a operei literare, M. Ralea se afirmă ca un autor complex, deschizător de sugestii în multe domenii ale criticii şi esteticii literare. Fermecător prin libertatea asociaţiei de moment, temperamental un „artist" prin natura fanteziei sale foarte cultivate, M. Ralea reprezintă în cultura românească imaginea eseistului de vocaţie, „cel mai eseist dintre eseiştii literaturii române". Scriind despre paginile cele mai inspirate ale prozei lui M. Proust, M. Ralea admiră în opera romancierului francez analiza interioară absolut nouă şi facultatea de a releva felul cum funcţionează efectiv memoria omenească. Îşi mărturiseşte admiraţia faţă de P. Valéry şi R. M. Rilke, arată o largă înţelegere pentru A. Gide şi J. Cocteau, face parte dintre primii admiratori la noi ai lui Eugen Ionescu. De o remarcabilă valoare literară s-au dovedit eseurile în care M. Ralea îşi susţine opiniile despre valorile literare româneşti („E greu să fii critic literar dacă nu cunoşti capodoperele literaturii"). Va comenta operele lui Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Garabet Ibrăileanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu şi Lucian Blaga. Această deschidere spre noutate a eseistului îşi găseşte expresia cea mai exactă în caracterizările pătrunzătoare din comentariul destinat poeziei lui T. Arghezi, la editarea în 1927 a primului său volum de versuri.

T. ARGHEZI

După ce ai lăsat din mână volumul de versuri al d-lui T. Arghezi, *Cuvinte potrivite,* o impresie se ridică deasupra tuturor celorlalte: amestecul de sublim şi stângăcie, de măreţ şi mizerabil, de perfecţie şi ratare. Imaginaţie aci grandioasă, atingând simbolul sau mirajul, aci delicată şi miniaturistă, nuanţată până la vecinătatea subtilităţii, epitete viguroase, adânc caracteristice, imagini pline de gândire prescurtată, sugestii insinuante care se strecoară pe furiş în suflet şi în tot corpul, transformă tot ritmul visurilor şi-l umple cu muzică de atmosferă, potrivită exact sensului, fără să-l clarifice complet, căci i-ar împrăştia farmecul. (...)

Scanned with OKEN Scanner

Din toată producţia literară a d-lui Arghezi reiese aceeaşi impresie: *o mare energie sufletească lipsită de facilitatea de exprimare.* Un formidabil elan oprit un moment în desfăşurarea lui de o neputinţă de realizare.

Acest detaliu funcţional, când e înscris într-o organizaţie sufletească puternică, produce anumite tulburări. Structura unui om normal, voiesc să spun banal, e făcută dintr-o anumită echivalenţă între forţa disponibilă şi expresia treptată a acesteia.

(...) Se întâmplă însă altfel cu spiritele celelalte care strâng şi cărora nu le e dată această uşurinţă de cheltuire. Când e vorba însă şi de temperamente bogate, adânci ori viguroase, pline de energie, de neastâmpăr sufletesc, atunci imposibilitatea exprimării duce la comprimare. Dar expresia comprimării excesive e explozia.

(...) Dl. Tudor Arghezi nu e din aceste din urmă temperamente. Lipsa sa de facilitate îi încarcă sufletul până la o tensiune neobişnuită. Când i se întâmplă câteodată să izbucnească, întrece chiar efectul dorit. Expresia e grea de toată apăsarea sufletului reţinut atâta vreme. Atunci cuvintele poetului sunt neîntâlnite, formulele sale sunt excesive, epitetele sunt rare, pline de sensuri neîntrebuinţate încă. Săgeata e trimisă mai departe de spaţiile bătute, fiindcă coarda arcului e prea mult întinsă. Izbucnirea atinge terenuri virgine neexplorate încă, trece dincolo de ceea ce poetul vrea să spună, cuvântul merge fatal, dus de o mişcare oarbă şi lepădat dincolo de unde ne e obiceiul să mergem toţi ceilalţi. O scânteie care atinge vârfuşorul de fosfor al unui chibrit produce o slabă licărire, dar lipită de grămada unui praf de puşcă azvârle în aer oraşe întregi ori stânci nedezlipite.

Încurcat şi enervat mereu de rezistenţa pe care i-o opune expresia, dl. T. Arghezi se opinteşte odată brusc, sfarmă toate lanţurile şi spune mai tare şi mai minunat decât oricine ceea ce are de spus. Să citească oricine un rând de dl. T. Arghezi. Va simţi atunci din ce rezervă iniţială de forţă pleacă cuvântul totdeauna încordat, încărcat cu toată comprimarea care l-a apăsat. Coarda care-l trimite nu e niciodată flască. El pleacă rar, dar totdeauna porneşte încărcat ca un cocoş de puşcă. Iată cum lipsa de facilitate, care poate să apară ca un neajuns, aduce tocmai acea teribilă energie a stilului d-lui Arghezi.

Că aceasta e construcţia sufletească a d-lui Arghezi putem s-o vedem şi din alte consideraţii decât cele pur estetice. (...)

Temperamentele puternice, când nu se pot uşura zilnic, duc la revolte continue şi disproporţionate.

Fără îndoială, totul nu trebuie pus numai pe organizaţia psihică ce nu permite supape rezonabile. Nu trebuie uitat că dl. Arghezi a fost monah. Viaţa bisericească nu se poate acomoda cu temperamentele puternice fără răzbunări derivate ori întârziate. Nu se poate interzice viaţa într-un organism viguros, fără ca ea să ţâşnească plină de indignare. Şi nu trebuie uitat însă că dl. Arghezi era tânăr, adică influenţabil, atunci când anarhismul era puternic în Europa, pe timpul lui Caserio, al nihilismului rusesc (aşa de frecvent în Elveţia, unde d-sa a stat, mi se pare, multă vreme) şi al ecourilor sale literare ca Laurent Tailhade, Octave Mirbeau etc.

Polemismul său excesiv, crud, exasperat, dovedeşte toate acestea. Alţii atacă ca să pună pe cineva la locul său, adică să-l diminueze relativ. Dl. Arghezi nu atacă decât ca să desfiinţeze (...). Nu găsesc în această privinţă decât un singur scriitor care-i seamănă. E Octave Mirbeau. (...) Nimeni n-are în ţara noastră, nici măcar dl. Cocea, geniul batjocurii ridicat până la înălţimi metafizice ca dl. Arghezi. Poezia sa *Blestemul* e unică în literatura noastră. Poate puţin cam intenţionat senzaţională, ea e totuşi semnificativă. (...)

Şi când încetează ura şi polemismul, când poetul rămâne pur contemplativ, atmosfera nu e mai înviorătoare: în general, o viziune tristă, decadentă, o viziune de toamnă, de furtună, de sterilitate, de groază, de ciocnire apocaliptică, de frământare şi neputinţă.

După cum ne spune undeva poetul, sufletul său e o criptă în care n-a mai rămas decât scrum.

În adevăr, energia înăbuşită arde, usucă pe dinăuntru. După ce a zvârlit lava, vulcanul stins nu mai are decât cenuşă. Sentimentul, iubirea, înduioşarea s-au consumat, s-au topit de arşiţa internă. Sufletul e secătuit de forţele vii ale dragostei. Emoţia proaspătă a murit. Nu mai rămâne decât inteligenţa. Omul înregistrează, dar nu mai iubeşte ceea ce înregistrează.

Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!
Copac pribeag uitat în câmpie.
Cu fruct amar şi cu frunziş
Ţepos şi aspru-n îndârjirea-i vie. (...)

(Psalm)

Scanned with OKEN Scanner

(...) Sau în altă parte:

Dar ziua care trece
Și mă rănește-n treacăt,
Îmi umilește cârja,
Îmi încovoaie crinii,
Și inima-mi urmează
S-atârne ca un lacăt
Cu cheile pierdute,
La porțile luminii.

Această poezie e o formă de cunoaștere. Nimic mai puțin sentimental. Sursa e direct cerebrală. Cu multă bunăvoință abia am putea descoperi ici și colo câte un crâmpei de sentiment, câte-o slăbiciune emotivă. Astfel, în unele locuri ni se pare că poetul se lasă muiat de sentimentul trecutului, singurul mai clar exprimat în această poezie de stări intelectuale. Trecutul, adică tinerețea, are mare preț în sufletele deziluzionate. Ea aduce parfumul unei existențe care a fost odată poaspătă, veselă și încrezătoare.

Iubirea noastră a murit aici.
Tu, frunză, cazi, tu, creangă, te ridici,
.....
N-o să mai zăriți, din vârfuri, nicăieri?
Știți voi ce vorbă este vorba „ieri?"

(Oseminte pierdute)

sau:

Și sufletul geme mușcat de trecut
Ca fiara, de-o fiară cu pas cunoscut.

(Prigoana)

Încă în alte câteva poezii, refrenul acesta revine pe un alt timbru emotiv. În ele plutește o atmosferă decadentă, baudelairiană, de regret și melancolie. Încolo însă autorul e departe de orice înduioșare. Găsim mai degrabă ironia rece. Lucrurile mari, sublime, demne de venerație, de declarații și de vorbe mari pentru alții sunt scoborâte de dl. Arghezi, printr-o comparație plină de umor, la proporția lor pământească. (...)

Autorul *Cuvintelor potrivite* are gusturi și predilecție de alchimist. El alcătuiește universul după alte legi. Presupune elementelor alte afinități, le leagă și dezleagă între ele după alte procedee. Câteodată, ca în *Prigoana,* are viziuni de Sabat, în care zmeii, demonii, țestele de mort, monștrii, ciclopii se zbat, se încolăcesc sub biciul lui Satan. Nu lipsește nici *Bufnița,* care prezidează clasicul laborator lugubru al vrăjitorului. Iar în poezia *Vraciul* e descrisă puterea, averea și sufletul vrăjitorului. În *Satan* ne transmite direct senzația stranie a demonului.

Imaginația d-lui T. Arghezi, când reconstituie universul, îl prezintă condus de semne misterioase, de puteri nevăzute. El are senzația directă a haosului universal, a devenirii eterne, a descompunerii, a destinului misterios, a forțelor oarbe sau perfide care ne veghează ori ne pândesc. Marea, norii devin forțe înfricoșătoare. Are viziunea religioasă, sau, mai degrabă – cum spuneam mai sus – pe aceea magică, fiindcă religia presupune nu numai o anumită explicație a firii și o intuiție a infinității și enigmei sale, dar și sentimentul pietății, al adorării, al venerației, care mi se pare că lipsesc d-lui Arghezi. Imaginea sa despre lume e a unui păgân înfricoșat. *Psalmii* săi sunt dezolați, dar reci. Sufletul lor caută mântuirea, dar e uscat, nu mai iubește. Strigătul lor e tocmai neputința credinței. Magia, însă, oferă intuiția tuturor disponibilităților care se găsesc peste granițele pipăitului și ale măsurabilului. (...) E din familia vracilor, a căutătorilor de esențe ultime, de elixiruri și filtre, dar nu din aceea a preoților, a sfinților și a apostolilor. În evul mediu, dl. T. Arghezi ar fi fost ars de viu. El e mai aproape de doctorul Faust decât de Saint-François d'Assise.

Eu mă făIesc că nu vând ca atâția
Tezaurele mele: Nici nu știu
Dacă pe piață Dumnezeu cel viu
S-a ieftenit mai mult decât tărâțea.

Scanned with OKEN Scanner

Mormânt închis la zgomotul de-afară,
Contemplu-a cârtiţilor bucurie,
Lingându-şi puii cu idolatrie,
Băloşi, subt steaua mea polară.

(Vraciul)

În toate acestea are un rol însemnat, desigur, şi momentul literar în care s-a format poetul. Dl. Arghezi ţine, printr-un aspect al poeziilor sale, de simbolism (...)

În discuţiile purtate între apărătorii specificului naţional în artă şi moderniştii esteticismului pur, aceştia din urmă au invocat de multe ori, ca o ilustraţie a teoriei lor, opera d-lui Arghezi. La prima vedere, afirmaţia pare legitimă cu totul. Fără îndoială, există prea puţine elemente de altă natură decât cele curat artistice în opera autorului *Cuvintelor potrivite.* Cum am văzut, o parte a operei sale se leagă direct de curentul simbolist de acum douăzeci de ani. Toamnă, mobile vechi, crepuscule, cadavre descompuse, toate acestea sunt temele pe care simboliştii le-au dezvoltat după Baudelaire. Poezia *Poarta cernită* aminteşte direct de Maeterlinck. Simbolismul a fost însă o şcoală literară exclusiv preocupată de tehnică. André Gide a observat foarte bine că ceea ce îi lipseşte mai ales e etica. (...)

Dar toate aceste preocupări nu exclud deloc influenţa mediului românesc asupra artei d-lui Arghezi. Nu mai vorbim de unele poezii vechi, care suportă de aproape puterea curentului eminescian (...)

În alte poezii limba e inspirată din cronici. Arhaismele vin la locul lor ca să dea atmosfera de veche realitate românească bucăţii. Unele poezii sunt turnate în metrul popular:

Fata noastră e bolnavă,
Fata mea şi-a dorului,
În vârful piciorului

(Lingoare)

sau:

Dragă mamă, dragă mamă,
Pânza iar mi se destramă.
Sufletul şi-acum mă doare,
Trupul iar, subt cingătoare
Braţul mi se leneveşte...

Dar influenţa naţională cea mai puternică în opera d-lui Arghezi o constituie monahismul său aşa de autohton. Viaţa tihnită de mânăstire, liturghia noastră orientală, bisericile mici şi umile, schiturile mărunte pierdute în gropi cu solitudinea şi poezia lor, deniile cu clopotele stranii şi calme în acelaşi timp, toate acestea învăluite în parfumul lor naţional de tămâie şi-au găsit în dl. Arghezi poetul lor cel mare.

Pe această cale el ia contact cu pământul acesta lucrat de istoria noastră. Nu există poet mare neîncadrat. Dl. T. Arghezi e cel mai mare poet al nostru de la Eminescu încoace. Valori prea mari nu se pot clădi în aer ori pe postamente de nisip.

II. STUDIUL TEXTULUI

1. Studiul *T. Arghezi* a fost publicat în revista „Viaţa românească", XIX, 6–7, iunie-iulie 1927, p. 426–440, şi a fost reprodus, cu mici modificări, în volumele *Perspective* (1928), *Înţelesuri* (1943) şi în volumul al II-lea din *Scrieri din trecut* (1957).

La producerea atât de târzie a acestui debut editorial, fapt semnificând şi definitiva sa consacrare, Tudor Arghezi era deja cunoscut în cercurile literare ca un adevărat înnoitor al lirismului românesc. Multe dintre piesele cele mai strălucite ale volumului *Cuvinte potrivite,* răspândite prin reviste şi ziare,

Scanned with OKEN Scanner

deveniseră un model și un factor de referință în conturarea dimensiunii esențiale a liricii argheziene. E. Lovinescu releva (1923) complexitatea psihologiei poetului, situându-l printre reprezentanții de frunte ai „poeziei noi", B. Fundoianu și F. Aderca organizează adevărate campanii în presă pentru a impune poezia lui Tudor Arghezi sensibilității publicului. S-au exprimat însă și opinii fundamental diferite, poetul fiind întâmpinat cu ostilitate, din cauza limbajului prea frust, colorat și virulent (atacurile detractorilor din „Gândirea" se alătură, de exemplu, lui M. Dragomirescu, N. Iorga. G. Bogdan-Duică și Ion Barbu).

Noutatea poeziei argheziene a fost relevată cu admirație și cu o largă comprehensiune de către istorici și critici literari din noua generație, printre care M. Ralea se distinge prin intuirea tuturor transformărilor pe care le-a suferit sensibilitatea artistică a poetului și, analizând-o în cele mai profunde detalii, caută să o justifice cu o deosebită perspicacitate critică.

2. Înțelegând poezia ca expresie a vieții sufletești, M. Ralea explică la început adâncimea perspectivelor psihologiei creatorului de geniu, cu determinarea întregii structuri psihice a acestei „surse de energie poetică". De factură modernă prin întreaga ei alcătuire, lirica argheziană reflectă în esență fondul problematic al unui temperament bogat și viguros, „plin de o energie torențială" și capabil de a trăi momente de încordare și de revoltă în fața rezistenței „pe care i-o opune expresia". Ființă problematică faustică, „în care nu sălășluiesc numai două suflete, ci se ciocnesc principiile contradictorii ale omului modern" (E. Lovinescu, 1923), poetul depășește dificultățile de exprimare prin efectul pe care tensiunea neobișnuită a creației îl are asupra expresiei poetice: „Expresia e rară, neobișnuită, grea de apăsarea sufletului reținut de atâta vreme". Sunt descrise efectele acestor „acte de comprimare" asupra structurilor artistice vulcanice, cu toate formele de revoltă și de indignare a anarhismului creator. M. Ralea are capacitatea de a dezvălui elementele de originalitate a creației lui T. Arghezi, cu argumente de care nici un cercetător din perioadele imediat următoare nu a putut să facă abstracție: a) structura sufletească a unei făpturi spirituale de natură proteică; b) noutatea de formă și de fond (accente de revoltă, suavitate astrală, viziunea plină de contraste asupra vieții, cu dualismul notelor extrem-opuse, asupra cărora va reveni și Șerban Cioculescu); c) dimensiunile sentimentului religios; d) înclinațiile reflexive în poezia de factură elegiacă și meditativă; e) perspectiva cosmică; f) înscrierea perfectă în tradiție; g) evidențierea specificului național și legătura cu Eminescu; h) influența literaturii populare în versificație și în gândire.

3. Pătrunderea în spațiul creației lui Tudor Arghezi își găsește la M. Ralea cele mai potrivite modalități de formulare. Stilul lui M. Ralea se sprijină pe o componentă clasică a gândirii sale, scrisul său se caracterizează prin claritate, cu înclinație spre idee și generalitate, spre schemă și expresie lapidară. Complicației metodologice, eseistul îi preferă vorba de spirit, verva asociativă cu ocolișuri și digresiuni, de o mare plasticitate a expresiei. O anumită predispoziție speculativă îi oferă eseistului posibilitatea de a valorifica informații din domenii culturale extrem de diverse: poetul face parte din „familia vracilor, a căutătorilor de esențe ultime, de elixiruri și filtre", acesta „e mai aproape de Doctorul Faust decât de Saint François d'Assise", „în evul mediu, T. Arghezi ar fi fost ars de viu". Fixate în asemenea formule frapante, cu concizie de moralist, observațiile criticului

Scanned with OKEN Scanner

eseist devin adevărate aforisme. Analizele sunt realizate cu o mare fantezie, prin digresiuni și paranteze memorabile, susținute cu vervă și strălucire. Sunt surprinse în acest fel sentimentul de un puternic dramatism și starea de însingurare cosmică, intuiția dureroasă a mecanismelor existențiale (*Oseminte pierdute),* viziunea magică religioasă din *Psalmi,* cu sensul exact al experienței monahale.

Articolul lui M. Ralea respectă, în idei și în formă, ansamblul de procedee adecvat discursului eseistic. Conștiința critică este profundă, intuițiile sale sunt ilustrate cu versuri semnificative, eseistul confirmând în acest mod maniera sa proprie de a înțelege inefabilul poeziei. Prin dezinvoltura de spirit puțin obișnuită în publicistica vremii, studiul lui M. Ralea se dovedește de un mare interes în receptarea critică a autorului *Cuvintelor potrivite.*

4. Concluzii: M. Ralea are meritul de a fi văzut în T. Arghezi pe cel mai mare poet român, în directa continuitate a lui M. Eminescu, manifestă receptivitate față de fenomenul estetic arghezian, constituit ca o *sinteză perfectă între tradiționalitate și modernism.* Sub forma acestor comentarii, definițiile critice ale lui M. Ralea se acordau perfect cu totalitatea cerințelor sale estetice. Pentru a deveni un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă, M. Ralea cere criticului inflexibilitate morală, autoritate, sinceritate în opinii, talent literar, gust, intuiție, imaginație și stil.

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

– În viziunea lui M. Ralea, *eseul* explorează o gamă foarte variată de subiecte, de la politică și morală, până la religie, educație și muzică. Referindu-se la această facultate a scrisului lui M. Ralea („mic Fontenelle al nostru"), G. Călinescu scria: „Eseistul aleargă în sus și în jos în istoria culturii, merge circular pe toate domeniile cugetării, prinzând obiectul într-un păienjeniș des de relații. Apoi, întocmai ca un păianjen greu de toamnă, se așază în mijlocul rețelei, în centrul celei mai largi noțiuni".

– „M. Ralea repetă, într-o oarecare măsură, destinul lui Paul Zarifopol, fiind ca și acesta un raționalist în lupta cu facilitățile talentului: ale lui și ale altora. Critica literară n-a fost profesiunea lui principală, dar pe măsură ce trece timpul vedem că opera lui rezistă mai mult decât altele. Ce ne place azi la el este extraordinara mobilitate a spiritului, amestecul de vigoare și abilitate în demonstrație" (Eugen Simion).

III. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. **Stabiliți cele mai importante idei ale esteticii lui M. Ralea și argumentați actualitatea punctelor sale de vedere.**
2. **Identificați în articolul *T. Arghezi* cele mai semnificative particularități ale eseului.**
3. **Enumerați elementele de originalitate ale poeziei lui T. Arghezi, așa cum sunt stabilite acestea în eseul lui M. Ralea.**
4. **Extrageți din alte articole și studii, la alegere, opinii formulate de M. Ralea cu privire la activitatea literară a unor scriitori români.**

Scanned with OKEN Scanner

E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900–1937,* ed. cit; **I. Petrovici,** *De-a lungul unei vieți. Amintiri,* 1967; **D. Botez,** *Memorii.* vol. I, 1970; **Titu Popescu,** *Idei estetice în scrierile lui M. Ralea,* 1974; **Ov. S. Crohmălniceanu,** *Lit. română...* III, 1975; **Eugen Simion,** *Scriitori români de azi,* II, 1976.

ALȚI REPREZENTANȚI

VASILE PÂRVAN

1882–1927

Istoric și arheolog, eseist, editor și bibliolog.

S-a născut la 28 septembrie 1882, în localitatea Lerchin-Huruiești, județul Bacău, într-o familie de învățători. După absolvirea Liceului „Codreanu" din Bârlad, devine student al Universității din București, având-i profesori pe Nicolae Iorga, Ion Bogdan, Dimitrie Onciul și Titu Maiorescu. În anii studiilor, călăuzit spre o viziune globală asupra culturii, dovedește maturitate de gândire, precizie a exprimării și un larg orizont de idei. Publică de timpuriu recenzii, cronici culturale, note și traduceri în revistele „Convorbiri literare", „Sămănătorul", „Epoca" și „Viața românească". A făcut parte din redacția „Sămănătorului", alături de Mihai Sadoveanu, St. O. Iosif, Dimitrie Anghel, iar mai apoi din aceea a „Luceafărului". Revista „Viața românească" i-a încredințat rubrica istorică. În 1904 își ia licența „magna cum laude" și beneficiază de o bursă de studii de cinci ani în Germania. În 1908 părăsește temporar Berlinul, îndreptându-se spre Roma. A organizat Școala română din Roma pentru perfecționarea tinerilor arheologi și istorici, inițiind și conducând anuarele acesteia: „Ephemeris Dacoromana", „Diplomatorium Italicum" și prima serie a revistei „Dacia". Impresionează prin marea energie pe care a pus-o în slujba idealității, exercitând în epocă o mare atracție asupra tinerilor intelectuali. Se distinge ca unul dintre cei mai activi și prestigioși oameni de cultură din primul sfert al veacului nostru. Ca profesor, ca fondator de instituții cultural-științifice, ca reprezentant al Academiei Române în numeroase organisme internaționale, ca publicist și conferențiar. Ca filozof al istoriei, a atribuit factorilor de natură cultural-spirituală un rol determinant în dezvoltarea societății *(Idei și forme istorice, Memoriale).*

Se stinge din viață brusc, în plină putere creatoare, la 27 iunie 1927.

OPERA

– *Contribuții epigrafice la istoria creștinismului,* 1911;
– *Idei și forme istorice,* 1920;
– *Începuturile vieții romane la gurile Dunării,* 1923;
– *Histria,* 1923;
– *Memoriale,* 1923;
– *Dacia,* 1928;
– *Getica. O preistorie a Daciei,* 1928.

Scanned with OKEN Scanner

reunite în *Chipurile și priveliștile Americii* (1940). Întors în țară, inițiază asociația și revista „Criterion", publicând intens la „Vremea", „Rampa", „Revista Fundațiilor Regale", „Universul literar" și „Ulisse", pe teme de mare diversitate. Ca traducător, traduce din T.E. Lawrence *(Cei șapte stâlpi ai înțelepciunii)*, Eugene O'Neill *(Straniul interludiu, Din jale se întrupează Electra)*.

După o perioadă de marginalizare pe care o suportă după 1947, Comarnescu revine la preocupările sale de critic de artă, publicând monografii despre Octav Băncilă, Rembrandt, mănăstirea Voroneț. Elaborează biografiile despre Ștefan Luchian, N.N. Tonitza, Gh. D. Anghel, Iser și Jalea.

Se stinge din viață la 27 noiembrie 1970, fiind înmormântat la Voroneț.

OPERA

1938– *Noi înțelesuri și viziuni în estetică și știința artei*;
1940– *Chipurile și priveliștile Americii*;
1960– *Ștefan Luchian*;
1967– *Țuculescu*;
1972– *Brâncuși. Mit și metamorfoză în sculptura contemporană*;
1972– *Confluențe ale artei universale*;
1977– *Scrieri despre teatru*;
1985– *Kalokagathon*;
1994– *Jurnal* (1931–1937).

I. CONSIDERAȚII GENERALE

Trăind frenetic și torturat de marile întrebări ale secolului XX, Petru Comarnescu a fost unul dintre principalii reprezentanți ai generației lui Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Emil Cioran, Eugen Ionescu. Opera sa reprezintă un spațiu de idei de o autentică modernitate, readucând în prim plan un scriitor de mare valoare, un critic de artă excepțional dotat, un teoretician și portretist de mare clasă. Dintre realizările sale, *Jurnalul* (1994) este o operă vastă, în măsură să înfățișeze cu realism și luciditate o lume, un timp istoric și social, moral și artistic, judecat cu privirea unui critic și moralist, a unui fin psiholog și sociolog care nu-și trădează ideile și principiile. *Jurnalul,* alături de celelalte opere ale lui P. Comarnescu, se constituie într-un roman al unei existențe neliniștite, dramatice („întâmplări ale vieții și ale destinului") și terorizate de obsesia nerealizărilor de sine. Conștiința că este victima unei întreceri cu timpul îi creează eseistului un neîntrerupt dialog cu semenii, cu sine. El trăiește febra, mirajul plecărilor, al călătoriilor, ca o primă formă de evadare, de regăsire de sine. Toate călătoriile sale sunt făcute sub semnul artei, dialogului dintre cultură și civilizație, voinței de a cuceri teritorii ale imaginarului. Pelerin prin orașele Europei, Petru Comarnescu poartă cu sine un trecut, o vastă experiență în domeniul culturii, artei, o conștiință lucid interogativă. Eseistul creează utopii, mari proiecte de viitor, permanent copleșit de demonul creației. În general, scrierile lui P. Comarnescu pot fi considerate adevărate dialoguri cu memoria capodoperelor, dialog care solicită privirea criticului, moralistului, portretistului, o mare sensibilitate pentru frumos, pentru cultură, pentru o existență întrupată în opera de artă. Este remarcabilă arta criticului de a face *portrete,* de a defini specificul național din perspectiva sintezei de cultură și de artă, a valorii folclorului, tradiției și modernității. Iubește,

Scanned with OKEN Scanner

autenticitatea și caracterul moral, refuzând experimentele. Spirit generos, Petru Comarnescu a trăit o vastă și dramatică experiență în domeniul artei, dovedindu-se o conștiință lucid interogativă, însetată de idei, de adevărurile artei, ale culturii.

IV. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

ESEUL (considerații generale): a) Ca oricare alt termen al esteticii literare, *eseul* cunoaște în timp formulări din cele mai diverse. Termenul provine din limba franceză („essai") unde, dincolo de sensurile primare (cf. lat. „exagium"), „verificare", „probă", „cântărire", devine sinonim cu „experiență", „încercare" sau „exercițiu", constituindu-se treptat într-un gen modern de scriere, cu subiecte și impresii din cele mai variate domenii. Interferență de lirism și reflecție, *eseul* include complexe informații de istorie, lingvistică și literatură, solicitând, în proporții egale, arta plastică și muzicală, arhitectura și filozofia.

b) Apariția eseului ca specie literară se datorează Renașterii, dar cel care impune pentru prima dată cuvântul *eseu* a fost Montaigne, genul prefigurându-și de pe acum unele trăsături ce se vor menține în întreaga sa evoluție, până în zilele noastre. În Anglia, unde înregistrăm și alte variante ale termenului („discourse", „studies", „treatise"), maeștrii genului sunt F. Bacon, John Locke, A. Pope și Th. Carlyle, iar în cultura germană, după Leibniz, eseul este reprezentat îndeosebi prin scrierile lui Lessing, prin Schiller și Goethe, urmați în secolul al XIX-lea, de Arthur Schopenhauer și Friedrich Nitzsche. În Franța, tradiția eseului, începută cu Montaigne, este continuată în secolul al XVII-lea de René Descartes, prin *Discurs asupra metodei* (1637), prin *Cugetările* lui Pascal și prin La Bruyère *(Caracterele)*. În privința asimilării eseului cu literatura propriu-zisă, atât sub raportul construcției scrierii, cât și sub raport stilistic, se poate vorbi de o anume „proză-eseu", cu tradiții din secolul al XVIII-lea, prin excursurile teoretice ale lui Goethe, continuând în epoca modernă cu Samuel Butler, Thomas Stearns Eliot, Marcel Proust, Cesare Pavese, Albert Camus, Paul Valery, Jean Paul Sartre, Thomas Mann, Miguel de Unamuno, Benedetto Croce, Ortega y Gasset, Gaëtan Picon.

c) În spațiul literar românesc, după începuturi ce se pot identifica în *Divanul* lui D. Cantemir sau, sporadic, și în alte scrieri (vezi notele lui I. Budai-Deleanu la *Țiganiada),* Al. Odobescu rămâne creatorul acestui gen de scriere, *Pseudo-kynegetikos* reprezentând, prin tehnica desăvârșită a compoziției, primul eseu erudit din literatura română.

Pătruns prin filieră franceză, termenul *eseu* s-a impus în publicistica interbelică. Cu o largă deschidere spre literatură și politică, spre filozofie și estetică, spre sociologie și arte plastice, eseul românesc își lărgește aria tematică, fixându-se ca formă de sine stătătoare prin Vasile Pârvan, Paul Zarifopol, Mihai Ralea, Al. Philippide, Ion Barbu, G. Călinescu, L. Blaga, P. Comarnescu, C. Noica, Mircea Eliade, Emil Cioran, Petre Pandrea.

Scanned with OKEN Scanner

Eseul:
(particularități generale)

– predilecție pentru probleme de ordin general, pentru speculație;
– expunere spontană, asociație liberă de idei și de imagini;
– aspect nesistematic, fragmentar și voit improvizat, sfidând orice comandamente formale (repulsia antidocumentară și antierudită); absența aparatului critic;
– caracterul expresiv polivalent, ambiguitatea limbajului;
– libertatea de a pătrunde tot mai mult într-un domeniu al ipotezelor; se supune celor mai spontane impulsuri (metoda „digresivă" a îndepărtării de la subiect – T. Vianu);
– intuiții conceptualizate, fantezie, asociații de idei;
– dimesiuni extrem de modeste.

Scanned with OKEN Scanner

EVOLUȚIA LITERATURII

1. Momentul 1944. Considerată exclusiv din perspectiva realizărilor și a configurației sale interne, la sfârșitul celui de-al doilea război mondial literatura română prezenta toate trăsăturile individualizatoare și, în același timp, integratoare în spațiul literaturilor europene moderne.

Aplicarea principiului generațiilor literare după vârstă, direcții tematice și autoritate critică – propus de criticul și istoricul literar Al. Piru – indică prezența simultană, la începutul acestei epoci, a trei generații distincte de scriitori:

a. Scriitori aflați între 60 și 80 de ani, reprezentând, mulți dintre ei, generația formată și afirmată pe la începutul secolului: **Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu, I. Al. Brătescu-Voinești, I. A. Bassarabescu, Ion Agârbiceanu, Gala Galaction.** Tot aici poate fi cuprins și **George Bacovia.**

b. Scriitori între 40 și 60 de ani, aflați, în majoritatea lor, sub semnul modernismului interbelic: **Lucian Blaga, Ion Barbu, Al. Philippide, Camil Petrescu, Hortensia Papadat Bengescu, Ion Pillat, Emil Botta,** George **Călinescu, Tudor Vianu, Geo Bogza.**

c. Scriitori sub 40 de ani, dintre care unii nu publicaseră decât în reviste și care se aflau încă în stadiul afirmării: **Mircea Eliade, Geo Dumitrescu, Marin Preda, Miron Radu Paraschivescu, Ion Caraion, Constant Tonegaru.**

Coexistența acestor trei generații, cu o impresionantă susținere valorică, putea reprezenta o garanție a continuității față de fenomenul literar interbelic și, deopotrivă, o promisiune pentru dezvoltarea ulterioară a literaturii române. Evident, o anume presiune a orientărilor și a modelelor dintre cele două războaie se face simțită îndeosebi între 1940 și 1944 (și câțiva ani după aceea), când apariția unor opere de valoare (ex. *Sfârșit de veac în București,* de **Ion Marin Sadoveanu,** în 1943, sau *Libertatea de a trage cu pușca,* de **Geo Dumitrescu,** în 1946) rămân fără ecoul meritat. Prezența acestor modele nu pare să inhibe decisiv afirmarea noii generații. Dimpotrivă, literatura tinerilor scriitori conține substanțiale elemente polemice care, departe de a provoca o ruptură masivă, ar fi putut asigura individualizarea unei noi epoci literare într-un proces firesc de continuitate a fenomenului literar.

2. Imixtiunea politicului. 1944–1948. Structurile politice care încep a se constitui după 1944 nu impun încă în această perioadă un control strict și o direcționare abuzivă a literaturii. Se poate vorbi mai degrabă acum de o puternică frământare și încercare de „re-așezare" a valorilor ale căror origini se află chiar în

Scanned with OKEN Scanner

interiorul mediilor literare. Paginile literare ale mai multor publicații, fie de dreapta, fie de stânga („Dreptatea", „România liberă", „Scânteia", „Scânteia tineretului") se consacră adesea zelului „demascator" a cărui țintă sunt scriitori chemați la o severă judecată politică. Un gest, o atitudine de simpatie sau de implicare în evenimentele dinaintea și din timpul războiului sunt violent incriminate și devin criterii exclusive de evaluare. Este o perioadă în care scriitorii acuză pe scriitori, adoptând la rându-le atitudini favorizate de noile circumstanțe sau afirmând sincere convingeri politice. Și într-un caz și în celălalt, opera tinde să dispară îndărătul ipostazei publice a scriitorului, iar criteriul artistic să cedeze teren în fața celui politic. **Liviu Rebreanu** (la puțină vreme după moartea sa), **Lucian Blaga, Ion Barbu, Mircea Eliade, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Arghezi, Mihail Ralea, G. Călinescu** și alții sunt câteva dintre țintele predilecte ale acestor demersuri „demascatoare".

Pentru acest interval de timp, explicațiile fenomenului nu se află departe de necontenita competiție pentru întâietate în ierarhiile literare. Sfârșitul războiului și, mai ales, noile împrejurări politice care începeau a se constitui devin factori stimulativi pentru răsturnări axiologice. Faptul este evident și la nivelul luptelor pentru putere în breasla literară: *Societatea Scriitorilor Români,* prin adunarea din 24 septembrie 1944, adoptă o moțiune axată pe câteva elemente ce o situează voluntar sub tutela factorului politic – purificare politică, scriitorul – „muncitor intelectual" după modelul „Rusiei Sovietice", aderare la proiectul politic al partidului comunist.

3. După 1948, mai ales în deceniul al șaselea, literatura română parcurge un proces funest de subordonare față de puterea politică, a cărei imixtiune se produce acum prin presiune deschisă și prin impunerea unor direcții și a unei ideologii care îi anulează specificitatea estetică, deturnând-o de la sensurile ei firești. Considerată o simplă anexă între mijloacele marxist-leniniste de transformare a societății, creația literară este supusă unor programe-directivă de partid și constrânsă la asumarea unei funcții propagandistice.

a. Devenită o simplă componentă a dogmei politice, cea mai mare parte a literaturii acestei epoci încetează să mai funcționeze sub semnul autenticității, limitându-se la colportarea unei ideologii unice, care i se impune ca metodă de creație și principiu de evaluare. Denumirea însăși a „metodei" – „realismul socialist" – indică trăsăturile acestui proces de desfășurare a literaturii românești, cu un accent deosebit în anii cincizeci.

Sub pretextul realizării unei „literaturi pentru mase", creației literare i se stabilesc limite și sarcini, scheme și scopuri care-i deturnează caracterul estetic și o rup de tradițiile ei cele mai valoroase. Poezia se epicizează în exces, urmând adesea calea unei desfășurări baladești ridicole, menite să propună pilde de comportament politic și social *(Silvester Andrei salvează abatajul* de A. Toma sau *Lazăr de la Rusca* de Dan Deșliu sunt doar două dintre realizările poetice celebre în epocă și de mult intrate într-o dreaptă uitare). Creația în proză este simplificată și redusă la o simplă schemă maniheistă destinată a releva energia și justețea forțelor politice transformatoare (romanele *Oțel și pâine* de Ion Călugăru sau *Pâine albă* de Dumitru Mircea au și ele soarta poeziilor citate mai sus).

Scanned with OKEN Scanner

Mulți dintre scriitorii afirmați tac, fie pentru că li se impune tăcerea, fie pentru că nu acceptă să-și supună talentul unor interese străine de specificitatea literaturii. Alții, atât în deceniul al șaselea, cât și mai târziu, își pun necondiționat numele și energia în slujba regimului politic, fie prin scris, fie prin acceptarea unor funcții. Unii o fac din convingere, alții din oportunism. Nici cei din prima, nici cei din a doua categorie nu prezintă însă interes pentru istoria literaturii decât prin valoarea sau non-valoarea propriilor creații.

b. În peisajul arid al literaturii deceniului al șaselea apar și creații care fac ca perioada respectivă să nu fie decât parțial un deșert artistic. Nicolae Labiș dă, în poezie, primele și cele mai energice semne ale revigorării lirice și ale revenirii acesteia la condiția ei firească, lucru revelat și de reacceptarea lui **Tudor Arghezi** după 1955. Romanele *Moromeții,* de **Marin Preda** (1955), *Cronică de familie* de **Petru Dumitriu** (1956) sau *Groapa* de **Eugen Barbu** (1957) sunt creații narative puternice care marchează profund dezvoltarea prozei românești postbelice.

4. Începând cu *deceniul al șaptelea* literatura se desprinde în bună măsură și, în multe cazuri, spectaculos de presiunea politicului. Apar și se afirmă acum scriitori născuți în marea lor majoritate între 1930–1940, care, preluând formule literare deja consacrate în perioada interbelică sau impunând altele noi, readuc literatura pe un teren al autenticității și al valorii artistice. Poezia își regăsește esențele lirice, evoluând în direcții tematice și prozodice dintre cele mai diverse **(Nichita Stănescu, A.E. Baconsky, Marin Sorescu, Ion Caraion, Mircea Ivănescu, Adrian Păunescu, Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Constanța Buzea, Ileana Mălăncioiu** etc.). Proza, investigând cu mijloacele realismului autentic „obsedantul deceniu" sau alte teritorii ale realității umane, afirmă și ea nuveliști și romancieri dintre cei mai viguroși **(Marin Preda, Fănuș Neagu, Dumitru Radu Popescu, Eugen Barbu, Nicolae Velea, Sorin Titel, Nicolae Breban, Augustin Buzura).**

Dramaturgia, care, ca și în perioada interbelică, rămâne cumva umbrită de evoluția celorlalte genuri, înregistrează fie contribuțiile unor poeți și prozatori **(Marin Sorescu, Dumitru Radu Popescu),** fie creațiile profesioniste ale dramaturgilor specializați **(Horia Lovinescu, Ion Băieșu, Theodor Mazilu).**

5. Până spre 1960, o bună parte a criticii literare „contribuise " la ruptura de valorile interbelice (și nu numai de ele, ci și de o parte a operei marilor clasici) și la impunerea unor false modele de creație judecate aproape exclusiv din perspectiva tematologică și a respectării canoanelor ideologice.

Începând cu deceniul al șaptelea, criticii literari cei mai importanți se dedică demersului de refacere a legăturii cu tradiția și de restituire a valorilor autentice ale literaturii române. Criticilor afirmați sau aflați în plin proces de afirmare la sfârșitul războiului și în perioada imediat următoare **(G. Călinescu, Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Perpessicius, Al. Piru, Ov. S. Crohmălniceanu, Ion Negoițescu, Mircea Zaciu)** li se adaugă, după 1960, câteva serii succesive de critici mai tineri care, fie prin cronici literare, fie prin studii monografice sau sinteze, desăvârșesc acest proces de repunere a literaturii în drepturile sale firești, de artă a cuvântului **(Eugen Simion, Matei Călinescu, Nicolae Manolescu, Valeriu Cristea** ș.a.).

Scanned with OKEN Scanner

Oricâte opinii, contestări ori reacţii partizane a stârnit după 1989, literatura română postbelică reprezintă un fenomen care, supus criteriului estetic, singurul apt de o evaluare corectă, îşi relevă vigoarea şi capacitatea de a depăşi perioadele critice.

PROZA. EVOLUŢIE. REPREZENTANŢI

1. Sfârşitul celui de-al doilea război mondial nu găseşte proza românească într-unul din momentele sale cele mai dense. După ce, graţie demersurilor teoretice ale lui Eugen Lovinescu şi ambianţei cenaclului *Sburătorul,* parcursese un proces rapid de sincronizare modernistă, romanul se află, acum, într-un moment de stagnare. Explicaţiile fenomenului se pot grupa în jurul a două categorii de determinări care acţionează asupra dezvoltării prozei din această perioadă:

a. **Determinarea interioară** (presiunea modelelor interbelice). După 1940, proza românească pare a trăi în umbra marilor ei realizări interbelice. **Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Mihail Sadoveanu** îşi situaseră creaţiile, diferite ca factură, la un nivel de concepţie şi realizare care le transformă în repere obligatorii ale genului. În raport cu ele, creaţiile ulterioare au de înfruntat soarta ingrată a comparaţiei care nu totdeauna le avantajează. Fenomenul nu e nou. Se întâmplă adesea ca după un efort uriaş de dezvoltare, îndeosebi în sens modernist, literatura să ajungă într-un moment de rutină, când procedeele artistice îndrăzneţe se prelungesc într-un manierism lipsit de energie. Proustianismul, psihologismul, kafkianismul chiar – reprezentând în epoca dintre războaie viziuni şi direcţii de creaţie de mare forţă şi cu concretizări majore – tind să devină acum mode epigonice, consumate prin exces şi preluate adesea fără a-şi avea susţinerea în disponibilităţi artistice adecvate. Se poate spune că până prin 1948 proza românească se caracterizează printr-o anume inerţie, nemaigăsind resurse proprii care să o activeze spectaculos. E o limitare care, înaintea acestei date, rezultă din legităţile interioare ale fenomenului literar. Până aproape de sfârşitul deceniului al cincilea, lipsa de relevanţă a prozei româneşti trebuie explicată în primul rând prin căderea în manierism, firească după explozia valorică înregistrată între cele două războaie.

Cu toate acestea, istoria literară reţine câteva realizări care, fie aflate în descendenţa modelelor anterioare, fie rezultate dintr-o nouă viziune asupra realităţii rezistă printr-o individualizare notabilă: *Sfârşit de veac în Bucureşti* de Ion Marin Sadoveanu, *Zilele nu se întorc niciodată* de Sorana Gurian, *Turmele,* de Eusebiu Camilar. Cele mai importante debuturi în proza românească în anii '40 sunt: **Petru Dumitriu:** *Euridice* (1947) şi **Marin Preda:** *Întâlnirea din pământuri* (1948).

Scanned with OKEN Scanner

b. **Determinarea exterioară.** Începând cu ultimii ani ai deceniului al cincilea, proza, ca de altfel întreaga literatură română, suportă un intens și nefericit proces de subordonare față de domeniul politic. Orânduirea instaurată și consolidată în acei ani își anexează literatura ca pe un instrument propagandistic căruia îi impune o tematică și o „metodă" destinată să-i susțină ideologia. Proza – îndeosebi romanul – apare în optica vremii mai aptă să colporteze sistemul de idei menite să răstoarne structurile sociale, căci epicul, care presupune personaj și acțiune, are calitatea de a crea mai intens impresia de viață. Metoda impusă acum, prin mijloace politice și administrative, este aceea a „realismului socialist". Artificial, întemeindu-se exclusiv pe o concepție politică, „realismul socialist" este mai degrabă reflectarea unei ideologii, a unui proiect utopic, decât a unei realități. Desfășurarea epică este redusă la o schemă maniheistă (înfruntarea bine/rău politic, în care cele două noțiuni își alterează conținutul) care repudiază ca „manifestări reacționare" complexitatea psihologică, nuanțările, amănuntul existențial intim. Evaluarea operei se face după criteriul pur tematologic, urmărește fidelitatea acesteia față de schema impusă, iar criteriul estetic încetează să mai funcționeze. În plus, abaterile de la dogma proletcultistă riscă sancțiuni dintre cele mai severe. Supuse într-un mod atât de strict unei concepții politice false și imperative, silite să abdice de la specificitatea lor artistică, pentru a servi ideologia vremii, creațiile în proză rezultate din schematismul dogmatic al „realismului socialist" nu cuprind vreo excepție valorică. Romanul satului, al uzinei, al șantierului etc. rămân simple categorii artificiale ale căror produse sunt sortite unei drepte uitări.

Există însă, chiar în cuprinsul deceniului al șaselea, realizări românești care demonstrează că, atunci când talentul este puternic, iar creația se păstrează pe teritoriul principiilor ei specifice, opera triumfă: *Bietul Ioanide* (1953) de **G. Călinescu,** *Moromeții* (1955) de **Marin Preda,** *Cronică de familie* (1956) de **Petru Dumitriu,** *Groapa* (1957) de **Eugen Barbu.**

2. Redobândirea autenticității

După 1960, proza parcurge un proces de revenire treptată la condiția ei specifică. Sistemul de prohibiții tematice, de impuneri și limitări cunoaște o anumită relaxare, prilejuind, mai ales în a doua parte a deceniului al șaptelea, apariția, lansarea și consolidarea unei generații de prozatori bogate în individualități artistice valoroase: **Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu, Nicolae Velea, Ștefan Bănulescu, Nicolae Breban, Augustin Buzura, Sorin Titel** etc.

Despovărată parțial de presiunea ideologică, o bună parte din proza acestei perioade repune în discuție „obsedantul deceniu" (sintagma aparține lui Marin Preda), proiectând asupra oamenilor, abuzurilor și dramelor acestui timp o viziune predominant realistă. Abordând relația individ-istorie, prozatorii deplasează acum accentul spre individ și cultivă cu precădere analiza existențialistă.

Scanned with OKEN Scanner

a. Se conturează, îndeosebi după 1970, câteva tipuri de roman reprezentate de prozatorii de marcă ai acestei perioade: *romanul politic* (**Augustin Buzura** – *Feţele tăcerii, Vocile nopţii;* **Petre Sălcudeanu** – *Biblioteca din Alexandria*; **Constantin Ţoiu** – *Galeria cu viţă sălbatică;* **Marin Preda** – *Delirul, Cel mai iubit dintre pământeni);* *romanul mitic* (**Dumitru Radu Popescu** – *„F", Vânătoarea regală;* **Fănuş Neagu** – *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe;* **Ştefan Bănulescu** – *Cartea milionarului).* Acestor categorii li se adaugă *romanul psihologic* (**Dana Dumitriu**), *romanul istoric* (**Eugen Barbu, Eugen Uricaru, Paul Anghel**), *romanul parabolic* (**Marin Sorescu, Octavian Paler**). Între direcţiile citate nu se pot stabili, desigur, delimitări nete. Atât temele cât şi formulele narative adoptate constituie în cazul fiecăruia dintre prozatorii enumeraţi mai sus viziuni şi experienţe artistice individuale ale raportării la realitate.

b. O oarecare omogenitate de grup prezintă prozatorii cunoscuţi sub denumirea generică „Şcoala de la Târgovişte": **Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Tudor Ţopa,** care cultivă metaromanul şi jurnalul de creaţie. Grija pentru formă, dublată de o irepresibilă plăcere a scrieturii şi asociată cu o anume indiferenţă pentru conţinut constituie câteva dintre trăsăturile care definesc creaţia acestor prozatori pentru care opera devine un produs artistic autonom.

c. Nu fără o anumită legătură cu scriitorii „Şcolii de la Târgovişte", începând cu anul 1980 apare o nouă generaţie, omogenă prin vârstă, afinităţi şi viziune creatoare. Numită „optzecistă" (de la deceniul pe care, fără a-l domina, îl jalonează destul de viguros), noua generaţie cuprinde prozatori a căror solidă informaţie teoretică se reflectă aproape direct în creaţie. Asimilate unui curent postmodernist, scrierile lor (îndeosebi proza scurtă la a cărei revitalizare contribuie masiv, fără a ocoli însă romanul) se caracterizează prin *auto-referenţialitate:* textul îşi este sieşi reper, construindu-se şi modificându-se din mers, „pe viu", şi înlăturând convenţia autorului omniscient. Destul de numeroasă şi fără o susţinere valorică prin toate cărţile publicate, generaţia prozatorilor optzecişti ocupă un loc distinct în proza actuală, îndeosebi prin scrierile lui **Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Ioan Lăcustă, George Cuşnarencu, Nicolae Iliescu, Alexandru Vlad, Mircea Cărtărescu** ş.a.

3. Proza exilului

Fenomenele înregistrate de evoluţia prozei româneşti postbelice trebuie completate cu operele create de scriitorii care, din diferite motive, au trăit şi au scris în această perioadă în afara ţării (**Vintilă Horia, Petru Dumitriu, Paul Goma, Dumitru Ţepeneag** ş.a.). Categoria nu e tocmai simplu de evaluat. Pe de o parte, pentru că o bună parte din aceşti scriitori şi-au scris operele în limba ţării de adopţiune, unii dintre ei fiind asimilaţi de culturile respective, pe de altă parte, pentru că în multe cazuri criteriul politic riscă să transfere semnificaţia gestului de opoziţie faţă de regimul trecut asupra creaţiei, căreia i se supradimensionează

Scanned with OKEN Scanner

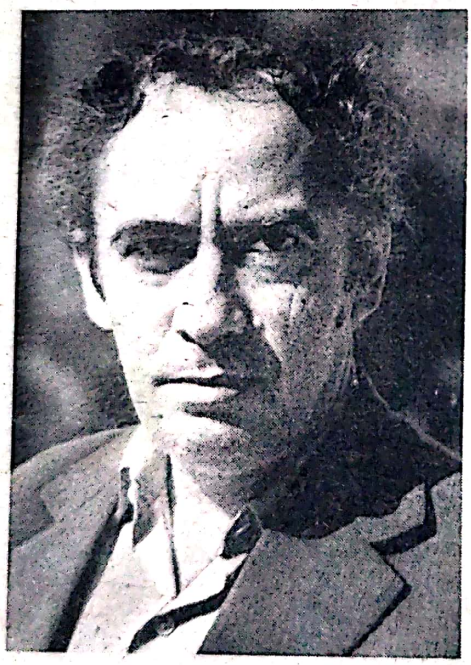
astfel valoarea. O atenție aparte trebuie acordată însă prozatorilor care, datorită împrejurărilor istorice, aparțin unui „exil estic" și creează în teritoriile de dincolo de Prut. Între ei, prozatorul **Ion Druță** este reprezentativ pentru exprimarea spiritului românesc care a rezistat în ținuturile basarabene, dar și prin valoarea artistică a operelor sale.

Și într-un caz, și în celălalt, singurul criteriu viabil de evaluare nu poate fi decât cel estetic.

REFERINȚE CRITICE:

Al. Piru, *Panorama deceniului literar 1940–1950,* Editura Eminescu, București, 1968; **Eugen Simion,** *Scriitori români de azi,* Editura Cartea Românească, București, volumele I (ed. a II-a, revizuită și completată, 1978), II 1976, III 1984, IV 1989; **Eugen Simion,** *Sfidarea retoricii,* Editura Cartea Românească, București, 1985; **Nicolae Manolescu,** *Arca lui Noe,* Editura Minerva, București, volumele I 1980, II 1981, III 1983.

MARIN PREDA
1922–1980



REPERE BIOGRAFICE. Marin Preda s-a născut la 5 august 1922 în Siliștea-Gumești, județul Teleorman, în familia țăranului Tudor Călărașu. După clasele primare urmate în sat, se înscrie la Școala Normală din Abrud, pe care o continuă la Cristur-Odorhei și apoi la București.

Debutează în 1941 cu o schiță în ziarul „Timpul", citește în cenaclul lui Eugen Lovinescu și e secretar de redacție la „Evenimentul zilei". În 1948 publică întâia lui carte: volumul de nuvele *Întâlnirea din pământuri,* urmat apoi de *Desfășurarea, Îndrăzneala, Ferestre întunecate.*

În 1955 îi apare romanul *Moromeții,* volumul întâi, și, după o elaborare extrem de îndelungată, vede lumina tiparului în 1967 și volumul al doilea. Între timp apăruseră romanul *Risipitorii* și povestirea *Friguri.*

Ulterior publică piesa de teatru *Martin Bormann* și romanul *Intrusul,* culegerea de eseuri și confesiuni *Imposibila întoarcere,* romanele *Marele singuratic* (1972) și *Delirul* (1975). În 1977 apare *Viața ca o pradă* și în 1980 – romanul *Cel mai iubit dintre pământeni.* A murit la 16 mai 1980.

Scriitor care apără condiția literaturii realiste, Marin Preda consideră că, în afara unor noțiuni ca *istorie, adevăr, realitate,* proza n-ar avea nici un înțeles. O operă trebuie judecată în funcție de partea ei de adevăr și o carte bună este aceea care transmite, într-o modalitate estetică acceptabilă, un adevăr social și psihologic. El însuși cultivă o literatură inspirată din realitățile contemporane, abordând teme morale sau existențiale într-un stil epic de mare densitate, care a așezat proza românească pe terenul solid al observației psihologice.

Scanned with OKEN Scanner

MOROMEȚII
(Fragmente)

Partea întâi

I

În Câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii; viața se scurgea fără conflicte mari.

Era începutul verii.

Familia Moromete se întorsese mai devreme de la câmp. Cât ajunseră acasă, Paraschiv, cel mai mare dintre copii, se dăduse jos din căruță, lăsase pe alții să deshame și să dea jos uneltele, iar el întinsese pe prispă o haină veche și se culcase peste ea gemând. La fel făcuse și al doilea fiu, Nilă: intrase în casă și, după ce se aruncase într-un pat, începuse și el să geamă, dar mai tare ca fratele său, ca și când ar fi fost bolnav. Al treilea băiat se furișase în grajdul cailor, se trântise în iesle să nu-l mai găsească nimeni, iar cele două fete, Tița și Ilinca, plecaseră repede la gârlă să se scalde.

Rămas singur în mijlocul bătăturii, Moromete, tatăl, trăsese căruța sub umbra mare a celor doi salcâmi de lângă poarta grădinii și apoi ieșise și el la drum cu țigara în gură. Părea de la sine înțeles că singură mama rămânea să aibă grijă ca ziua să se sfârșească cum trebuie. Moromete stătea pe stănoaga podiștei și se uita peste drum. Stătea degeaba, nu se uita în mod deosebit, dar pe fața lui se vedea că n-ar fi rău dacă s-ar ivi cineva... Oamenii stăteau însă în curți, nu era acum timpul de ieșit în drum. Din mâna lui fumul țigării se ridica drept în sus, fără grabă și fără scop.

– Ce mai faci, Moromete? Ai terminat, mă, de sapă?

Iată că se ivise totuși cineva. Moromete ridică fruntea și îl văzu pe vecinul său din spatele casei apropiindu-se de podișcă. Se uită numai o dată la el, apoi începu să se uite în altă parte; se vedea că nu o astfel de apariție aștepta...

– Da, am terminat... Tu mai ai, mă, Bălosule?

– Am terminat și eu. Mai avem un petic dincoace de Pământuri, mi l-au săpat ai lui Țugurlan... Ce faci, Moromete, te-ai mai gândit? Îmi dai salcâmu-ăla?

Moromete se uită țintă la vecinul său înțelegând pentru ce ieșise el la drum și nu răspunse la întrebare. „Da, am discutat odată să-ți vând un salcâm! Poate am să ți-l vând... poate n-o să ți-l vând... De ce trebuie să ne grăbim așa!? – părea să-i spună.

– Dar Victor al tău... El nu mai iese la sapă, Bălosule? Sau de când e voiajor nu-l mai aranjează? zise Moromete. Adică... admitem cazul că fiind ocupat... mai adăugă el.

Vecinul avu bănuiala că aceste cuvinte nu sunt chiar atât de nevinovate cum s-ar fi putut înțelege din glasul cu care fuseseră rostite, dar trecu peste asta...

– Păi, de ce zici că nu vrei să mi-l dai, Moromete? Că vroiam să ți-l plătesc...

Drept răspuns, Moromete începu să se uite pe cer.

– Să ții minte că la noapte o să plouă. Dacă dă ploaia asta, o să fac o grămadă de grâu, Tudore! zise el.

Bălosul nu mai zise nimic; apoi după câteva clipe schimbă vorba:

– Mă întâlnii pe la prânz cu Albei. Zicea că mâine dimineață pornește prin sat după fonciire.

Moromete a rămas nemișcat.

– Zicea că a primit o dispoziție, sau un ordin, dracu'să-l ia... Că cine are de achitat fonciire și n-o s-o achite mâine, o să le ia din casă.

Moromete se mohorî dintr-o dată. Vru să răspundă, dar se ridică pe neașteptate de pe stănoagă și sări spre poartă; un cal scăpase din grajd și voia să iasă la drum.

.....

XXIII

Când intră pe poarta curții, Moromete nu se uită să vadă ce s-a întâmplat, pentru ce îl chemase fata de la fierărie. Știuse însă de aseară. Pe prispa casei stăteau doi oameni și îl așteptau.

Unul dintre ei era îmbrăcat orășenește, cu niște haine negre, parcă ar fi fost în doliu.

.....

Moromete trecu pe lângă prispă fără să se uite la cei doi care îl așteptau și se opri în dreptul tindei:

– Catrino, ia, fa, secerile astea! strigă el supărat, aruncând secerile pe prispă într-un fel de parcă secerile ar fi fost afacerea care nu-i plăcea.

Nu luă nimeni secerile, Catrina era plecată la biserică iar fetele parcă stăteau la pândă în casă.

Moromete se întoarse apoi spre grădină cu spatele la agent și la însoțitorul acestuia și strigă iarăși, ca și când cei doi de pe prispă nici n-ar fi existat:

– Paraschive, tu unde eşti mă? Nu vezi că furca aia stă acolo lângă gard de cinci săptămâni? Ia-o de acolo şi bag-o în şopron! Ar putea să stea acolo pân-o rugini, până te-ai înţepa în ea şi tot n-ai s-o ridici!...

Paraschiv nu-i răspunse; nici nu se vedea unde este. Moromete mai rămase câteva clipe cu spatele întors spre cei doi de pe prispă, apoi deodată se răsuci pe călcâie şi strigă:

– N-am!

Agentul se ridică şi vru să spună ceva, dar Moromete strigă iarăşi, de astă dată desfăcându-şi braţele în lături:

– N-am!

– Asta mi-o cânţi dumneata, nea Ilie, de când te ştiu eu, zise agentul tăios, fără să se mire. Pe mine perceptorul nu mă întreabă dacă dumneata ai sau n-ai. Anul ăsta s-a terminat cu n-am. Ia stai colea jos pe prispă şi nu te mai uita aşa urât la mine!

Moromete se apropie de prispă tăcut. Acum se uita în altă parte, întocmai ca şi când n-ar fi auzit nimic din ceea ce i se spusese. Se răzimă liniştit de stâlpul casei şi începu să se caute prin buzunarele flanelei. Scoase din fundul buzunarului puţin praf de tutun amestecat cu gunoi şi vru să-l toarne într-o foiţă, dar îl suflă repede şi se uită urât la omul care îl însoţea pe agent. I se adresă supărat şi poruncitor:

– Dă-mi, mă, o ţigare!

Omul îşi scoase repede tabacherea şi i-o întinse.

– Fonciera pământului, lot Moromete, trei mii de lei. Lot Catrina Moromete, rest de plătit două mii opt sute şaizeci şi trei de lei, zise agentul frunzărind un registru cu scoarţele moi. Nu e cine ştie ce! Nea Ilie, uite ce este, plăteşti acum restanţele care sunt mai urgente, şi pe anul ăsta te las până după secere. Altceva n-am ce să fac. Hai mai repede, că până la prânz mai am de încasat şaizeci de oameni...

Moromete, care în acest timp îşi răsucise ţigarea, îşi ridică fruntea la agent, se uită la el întrebător, apoi spuse:

– Catrino, sau Tito, care eşti în tindă; dă-mi un foc!

Agentul se aşeză pe marginea prispei, scoase un chitanţier şi începu să scrie în el: „Adică lei trei mii s-a primit de la d. Ilie Moromete..." Înainte de a scrie se uitase la om să-l audă confirmând. Moromete însă nu zisese nimic...

...Moromete luă chitanţa, se uită la ea cercetător, parcă ar fi vrut să-şi dea seama dacă e legală, o întoarse pe partea cealaltă, apoi o puse încetişor pe prispă, trăgând liniştit din ţigare.

– Hai, nea Ilie, hai, nea Ilie! se grăbi jupuitul, pocnind încuietoarea genţii.

– Păi nu ţi-am spus că n-am?! zise Moromete nevinovat. Ce să-ţi fac eu dacă n-am! De unde să dau? N-am!

– Ce dracu, nea Ilie! strigă agentul înfuriat. Nu vezi că ţi-am tăiat şi chitanţa? Nu mă mai fierbe atât că statul nu mă plăteşte să-mi pierd vremea prin curţile oamenilor...

– Uită-te la ăsta! se miră Moromete cu oareşcare veselie. Ce, te ţin eu?

– Nea Ilie, a tăiat chitanţa! zise şi însoţitorul grav.

– Văz şi eu că a tăiat-o, se dezvinovăţi Moromete.

– Plăteşte, Moromete! strigă agentul înfuriat. Ce dracu, ne jucăm de-a baba oarba?

Moromete se uită la agent şi încercă să zâmbească.

– Ei, da, plăteşte! Dar de unde să-ţi plătesc? N-auzi că n-am!

– Ia treci încoa'! îi făcu agentul un semn însoţitorului.

Ei se urcară pe prispă şi intrară amândoi în casă. Moromete rămase pe prispă tăcut, fumând liniştit. Numai fruntea lui bombată se încreţise. Jupuitul intră în odaia cea mare unde stăteau morometii şi se repezi spre capul unui pat unde, deasupra unei lăzi vopsite cu fel de fel de înfloriturî, se aflau puse unele peste altele vreo cinci-şase covoare ţărăneşti şi câteva velinţe. Agentul trase de maldărul de deasupra lăzii şi îl trânti pe pat, strigând însoţitorului:

– Ia-le! O să-l învăţăm noi minte pe domnul Moromete să aibă grijă să plătească impozitele statului! Ia-le pe toate!

Însoţitorul se opinti şi se încărcă gemând. Agentul luă ce mai rămăsese şi ieşiră afară amândoi. În tindă, însă, Tita le ieşi înainte şi începu să strige:

– Lăsaţi ţoalele aici, ce v-aţi repezit la ele?! N-aţi mai găsit ce să luaţi? Nu vă dau ţoalele!...

...Moromete scoase dintr-un buzunar, dinăuntrul flanelei, două hârtii şi începu să le fluture sub nasul agentului.

– Peste o săptămână, două, îţi mai plătesc eu ceva. Se duce fi-meu la Bucureşti şi-ţi plătesc. Te rog să mă înţelegi! mai zise Moromete de astă dată cu un glas foarte supărat, ca şi când de mult i-ar fi spus toate acestea agentului, iar agentul n-ar fi vrut să-nţeleagă.

El scrise în goană o altă chitanţă, o rupse şi-o zvârli în nasul omului:

– Îţi spun pentru ultima oară, Moromete, că dacă nu vii la primărie să plăteşti, peste două săptămâni viu eu aici cu jandarmii şi te iau şi pe dumneata, nu numai caii. Legat te iau!...

...– De unde să plătesc dacă n-am! răspunse Moromete pe gânduri, căutându-se iar în buzunarul flanelei. Mai dă-mi, mă, o ţigare, îngână el iar. De unde să plătesc, jupuitule, că-ţi mai spusei şi adineauri: dacă aş putea să fac bani, de câte ori ai veni *aş făcea* şi ia domnule!

– Da' lumea ailaltă cum plăteşte?! strigă agentul scos din sărite că omul îl numise cu porecla sa. Rasă de om ca dumneata n-am mai pomenit! strigă el. Sărac nu eşti! copii mici n-ai! Bolnav nu eşti!!! Atunci cum? Toată lumea plăteşte loturile, numai dumneata o întinzi ca gaia-maţu de mai bine de cincisprezece ani!...

– Care cincisprezece ani?! mormăi Moromete răsucindu-şi ţigara.

– Cum care cincisprezece ani?! Câţi ani sunt de la război de când ai primit lotul? Sunt şaisprezece-şaptesprezece ani!...

...Ai paisprezece pogoane de pământ şi din paisprezece pogoane, auziţi! nu e în stare să plătească loturile pe care i le-a dat statul, pleaşcă.

– Care paisprezece pogoane, care pleaşcă?! întrebă Moromete uitându-se la agent de astă dată cu ură şi mormăind nişte înjurături în care cuvântul pleaşcă se auzi de vreo două-trei ori.

– Înjuri dumneata, dar eu îţi spun pentru ultima oară...

...– Nea Ilie, ziarul! strigă în clipa aceea poştaşul care trecea pe drum şi care aruncă din fuga gabrioletei ziarul peste gard.

– Şi mai face şi politică! izbucni agentul în culmea nedumeririi. E abonat la ziar şi foncierea nu vrea s-o plătească.

Adevărul era că în privinţa abonamentului Moromete plătise o dată un pol pentru o lună, dar *Mişcarea* îi venea de aproape doi ani.

Agentul porni furios spre poartă urmat de celălalt om, strigând tare şi mereu uimit:

– Face politică! E abonat la ziar! Şi impozitele nu vrea să le plătească. Lasă că stăm noi de vorbă!

Partea a doua

V

.....

În tindă, mama se ridică speriată de la masă şi trecu pragul odăii.

– Polino, tu degeaba te superi şi plângi, că n-am zis ce ţi se pare ţie. Am zis şi eu o vorbă, oi fi greşit! Dar vorbeşte lumea prin sat, maică, şi voi nu ştiţi nimic. Tat-tău zice ca nu cumva să ne prindă că venim peste el cu împăcăciunea, că ne dă afară şi ne face de râsul lumii. E pus pe duşmănie contra lui Birică şi ne-am gândit şi noi că tu, Polino, trebuie să te duci pe-acasă şi să le spui că nu şade frumos să ne duşmănească degeaba! Dacă o vrea să-ţi dea ceva, bine, dacă nu, lasă-l să-i rămână lui, să se sature de pământ. Dar ne pare şi nouă rău când auzim ce spune la lume. Barim să tacă din gură! Adineauri spusei vorba aia cu dusul la alde tat-tău fiindcă aşa ar fi stat bine, ne-am fi bucurat şi noi să-ţi dea tat-tău dreptul tău şi să vă ajute până vă faceţi o casă. Dar Doamne păzeşte dacă am vrut să spun ceva rău. Fiindcă noi ne-am gândit; dacă se însura Birică cu alde Leana lui Floricel, care n-are decât o jumătate de pogon de pământ, ce făceam? Nu tot trebuia să stea aici, cu ea? Te-a luat pe tine? Ei! Şi dacă n-o să-ţi dea tat-tău nimic, ce? Uite, sunt fetele astea aici şi fraţii ăştia, să-ţi spună ei dacă se gândeşte cineva rău la tine. Atâta zicem şi noi: să tacă din gură alde tat-tău şi să nu ne mai înjure. Fiindcă fetele astea s-au făcut şi ele mari şi altă zestre decât că sunt vrednice şi cinstite n-au, de ce să-şi bată Tudor Bălosu joc de ele? D-aia eram supăraţi, că altfel, maică...

.....

Scanned with OKEN Scanner

III

În acest an la seceriş Moromete n-avea de ce să nu fie ca totdeauna el însuşi, adică nepăsător faţă de ceea ce se aduna în urma lui, uitând de toate şi pierzându-se pe miriște în contemplări nesfârşite. Nu avea nici cea mai slabă bănuială că Paraschiv socotea acest seceriş ultimul la care avea să ia parte şi cu atât mai puţin bănuia că o dată cu aceasta Paraschiv plănuia să smulgă familiei nu numai oile şi caii, dar şi ceva din acest seceriş. Dimpotrivă, Moromete constata că socotelile lui se împlineau cu prisos; făcuse aprecieri adevărate în dimineaţa aceea când se trezise din somn; recolta avea să fie deosebit de bogată. Pentru ce avea să se teamă?

Nu prea înţelegea, era adevărat, de ce Paraschiv în loc să se bucure că grâul ieşise cum nu-şi aduceau ei aminte să se fi făcut vreodată, arăta mereu posomorât şi secera ca şi când ar fi tras la jug. De fapt, ar fi trebuit ca în toamnă, cum era un an bun, să se însoare şi el ca orice flăcău şi să intre în rândul lumii, dar pesemne că nu găsea fata care să-i convie lui, adică una care să aibă pământ mult, şi de aceea era posomorât. Aşa îşi închipuia Moromete.

În schimb Niculae era, nu se ştie de ce, nemaipomenit de vesel, fetele se împăcaseră şi ele cu lipsa oilor, iar mama nu mai contenea să-l laude pe Dumnezeu pentru „mana cerească", cum îi spunea ea grâului, cu care îi milostivise Cerul.

Ca întotdeauna, Moromete o încurcă cum putu cu legatul snopilor, dar când după câteva ceasuri soarele se urcă sus şi începu să-i apese ceafa, el înfipse liniştit secera într-un snop şi se alungă singur cu un glas de parcă s-ar fi pedepsit:

– Mă duc încolo d-acilea! spuse el supărat şi o luă agale, spre căruţă (mai întâi la căruţă, unde avea flanela cu tutun, şi abia după aceea spre vecini). Familia îl văzu întâi într-o parte, apoi se constată că de multă vreme se afla în partea astălaltă, apoi se topi nu se ştie unde şi când se făcu prânzul şi se pregătiră pentru masă trebuiră să-l strige de nenumărate ori. Niculae se urcă pe cutia căruţei şi îl strigă în gura mare:

– Măi, tată-m'! Tată-ăăă!...

– Ce e, mă? răspunse Moromete deodată.

Era acolo cu vecinul, dar se aşezase jos şi nu se vedea din pricina spicelor. Fetele scoaseră mâncarea din cutie şi făcură umbră cu rogojina. Mama aprinse focul şi puse la încălzit o tigaie plină cu fasole scăzută. La lumina albă a zilei flăcările de paie pâlpâiau în culori când galbene, când în umbre albe de aer topit şi viu, care o înşelau pe femeie frigându-i mâna. În aşteptare, Paraschiv şi Nilă zăceau sub căruţă cu fetele în jos...

...– Domnule, una şi cu una fac două: murim! spuse Moromete apropiindu-se de căruţă. Alde Voicu spuse că să te uiţi la noi când s-o ridica soarele la amiaz; ne topim!

Niculae behăi de pe cutia căruţei ca un ied: he-he.

– Dă-te jos de pe cutie, te cocoţaşi acolo să te vadă lumea! se răsti la el soră-sa mai mare.

– Lasă-l, c-a fost vrednic, îl apără tatăl, aşezându-se sub umbra rogojinei. A fost vrednic şi la şcoală a luat premiul întâi şi e vrednic şi la secere, îl lăudă el.

– Ei tată, se miorlăi Niculae, pe care glasul tatălui îl înşelase o clipă crezând că îl laudă. Dar ce, n-am învăţat?! se revoltă el. Spune tu, Ilinco, nu secer eu bine?

– Da, ai învăţat, spuse Ilinca. Ţii secerea în mână parcă ai fi o barză.

– La masă! spuse mama venind cu tigaia cu fasole sub umbra rogojinii.

Moromete se uită o clipă la tigaie. Fasolea, cu boabele mari, parcă nu fusese luată atunci de pe foc, prinsese pojghiţă pe deasupra şi parcă era sleită, rece. Paraschiv şi Nilă se târâră pe sub căruţă şi se aşezară în capul oaselor.

Moromete rupse o bucată de mămăligă, luă din tigaie fasole şi fără nici o grijă înghiţi dumicatul. În clipa următoare însă el se cam înţepeni pe locul unde se afla, se făcu roşu la faţă şi îi ţâşniră lacrimile. Dar în loc să bea apă şi să-şi potolească arsura, el se stăpâni şi se întoarse către fete.

– Voi de ce ziceţi că n-aţi încălzit fasolea asta? întrebă el în treacăt, cu o înfăţişare de nepăsător şi nu prea tare, încât mama care scotea nişte ceapă din cutia căruţei nu-l auzi, să-i răspundă că abia o luase de pe foc.

– Hai, mamă, tu ce faci acolo?! se miră Tita. Şi, tu, Niculae, ce stai în spinarea mea? Stai jos, starea-i bumben!

Scanned with OKEN Scanner

– Bumben?! se miră Moromete. Asta ce-o mai fi?

Asta însemna că Niculae să fie bolnav şi să stea cu şezutul în sus. Paraschiv parcă era singur. Nu mai aşteaptă să se aşeze toată lumea, rupse ca şi tatăl său din mămăligă şi râni cu nădejde din tigaie. În clipa aceea Moromete îşi plimbă privirea asupra lui şi aşteptă. Paraschiv, hulpav şi absent, înghiţi dintr-o dată, dar apoi ochii i se beliră şi scoase un răcnet.

– Na, Paraschive, bea apă, se precipită Moromete apucând bota în braţe şi întinzându-i-o grijuliu. Te-a ars rău? Eu credeam că e rece, mărturisi el naiv.

Cu privirea sticlind, Niculae se uita când la Paraschiv, când la tatăl său. Mama nu înţelegea.

– Ce să fie rece? întrebă ea.

– Fasolea asta! răspunse Moromete.

– Păi acu' o luai de pe foc! se dezvinovăţi ea.

Fetele pufniră în râs, iar Niculae, înţelegând, începu să răcnească şi să dea din picioare, arătându-l pe Paraschiv cu degetul. Acesta, schimonosit, bând apă, aruncă deodată bota de la gură, se întinse şi îl cârpi pe Niculae cu atâta sete, încât din pricina asta Niculae nici măcar nu simţi durerea, atât de mult îi plăcu furia cu care îl plesnise fratele său.

Până şi Nilă râdea.

– Îţi arde de prostii, se supără mama fără să se uite la omul ei. După ce că nu munceşti, nici nu taci!

– Dar ce-am zis eu, frate?! exclamă Moromete nedumerit, stârnind din nou hohotele care se mai potoliseră. M-am uitat şi eu la fasole şi când am văzut-o aşa încreţită pe deasupra şi fără nici un pic de abur care să iasă din ea, mi s-a părut că e rece şi v-am întrebat de ce n-aţi încălzit-o. De unde să ştiu eu că arde! exclamă apoi.

Tita, care tocmai se potolise din râs şi înghiţea un dumicat, izbucni din nou, şi se înecă, se făcu roşie ca focul. Mama dădu în ea, spunându-i că nu-i e ruşine?

Se liniştiră şi începură să mănânce în tăcere.

– Voicu lui Rădoi! afirmă Moromete după câtva timp. Vine şi el la secere, dimineaţa (nu prea de dimineaţă fiindcă dimineaţa somnul e mai dulce, şi de ce să se scoale el cu noaptea în cap? Nu e ziua destul de mare?)...

...– Acum cincisprezece ani era foametea aia, parcă îl văz şi acuma! Venea Voicu cu căruţa şi cu muierea, continuă Moromete după câteva clipe. Era mai în putere el, nu se cocârjase ca acuma. Mă! exclamă Moromete aducându-şi aminte. Aoleu! se văietă. Se ridica soarele sus şi degeaba te uitai că e prânzul, n-aveai ce mânca! Mâncai numai o dată pe zi. „Mă, zice mama asta a voastră (era aşa, după vreo două zile de secere), hai să mâncăm că nu mai pot". „Mâncăm noi, îi spun eu ei, dar ce facem pe urmă până în seară?" Voicu şi el, tot aşa, mai făcea ce mai făcea şi se uita la soare. Abia pe urmă am aflat noi că săracu Voicu cu muierea n-aveau neam de mâncare. Noi tot mai aveam aşa să ameţim o dată foamea. Ne aşezăm noi şi eu mă pomenesc zicând: „Hai, Voicule, să mâncăm!" Am zis aşa ca omul, dar Voicu nimic, să răspundă şi el cum e obiceiul: „Mulţumesc, am mâncat", nu! Tăcea! „Fă, îi spun eu mă-tii speriat, să ştii că Voicu are de gând să vie la noi să mănânce, d-aia tace el aşa!" Dar mă-ta zice: „Ei! Nu vine el, ştie că atunci când vreai să chemi pe cineva la masă trebuie să spui de trei ori". N-am mai zis eu a doua oară, dar degeaba, fiindcă zisesem o dată şi Voicu a aşteptat el ce-a aşteptat şi pe urmă îl vedem că înfige secera într-un snop: „Păi să viu şi eu să iau de vreo două ori", zice, şi când l-am auzit aşa mi s-a făcut frig. Ne părea rău, domnule! Credeam că are mâncarea lui şi că vine la noi ca să-i ajungă lui să mai mănânce o dată până în seară; nu mai vorbesc că uite aşa numai jumătate de palmă de mămăligă aveam. Şi acum râde Voicu când îi aduc aminte.

– Nu prea îi vine lui să râdă, că a vândut în anul ăla trei pogoane, spuse mama. Atunci am vândut şi noi un pogon...

...Nici nu se terminase bine povestea cu Bisisica şi Niculae şi intrase în alta. Deocamdată sfios, necutezând. N-avea încă cu ce să răzbată spre atenţia mamei; ea nici măcar nu-l asculta, dar să-l mai şi înţeleagă.

– Mamă! mamă! şopti el în urma ei, şi când mama se întinse pe răzor sub o tufă, el se aşeză aproape de tot de ea şi îi şopti din nou numele.

Era linişte peste câmp, totul zăcea în căldură şi nemişcare. Niculae şoptea lângă capul maică-sii cu un glas în care voinţa şi teama îi făceau ruga atât de curată, încât mama deschise ochii:

– Ce e, Niculae, mamă?! îl întrebă ea copleşită de osteneală. Ce vreai tu, maică, de ce nu te odihneşti?

Niculae rămase cu privirea deschisă larg spre chipul ei, cu bulbii ochilor arzând...

– I-ai spus lui tata, mamă?! se rugă el sfios şi înspăimântat că mama s-ar fi putut să nu-i fi ascultat ruga.

– I-am spus, i-am spus, Niculae, lasă-mă în pace, du-te de-aici! se rugă şi mama îngrozită parcă de neputinţa ei de a rezista acestui copil. Du-te de-aici, haide, lasă-mă să mă odihnesc!

Niculae nu se duse, iar ea nu se mai putu odihni. Băiatul stătea alături, cu labele picioarelor strânse sub el, cu mijlocul frânt într-o parte şi cu capul aplecat spre mirişte.

– Mă duc, zău că mă duc, dar roagă-l pe tata, începu el zgândărind pământul fierbinte cu degetul. Spune-i mamă, că ai văzut că am luat premiul fără să mă duc prea mult la şcoală şi dacă tata vrea, n-o să mă coste nimic. Eu am să învăţ şi am să am bursă. Zău, mamă, ce să fac eu toată iarna acasă? Am să viu în vacanţă şi o să fiu la secere ca şi voi şi numai toamna şi primăvara n-o să fiu. Şi toamna la arat eu tot n-am ce să fac, iar primăvara când începe sapa, se termină anul şcolar; aşa că o să fiu şi la sapă... Şi nu costă nimic, mamă, şi după opt ani... Niculae îşi întoarse faţa din mirişte, se holbă din nou la mama lui şi şopti cu patimă mistuitoare: Mamă, după opt ani eu ies învăţător şi...

...Când începură din nou să secere, Moromete, intrigat, o întrebă pe mamă, în şoaptă, ce vrea băiatul acela. Nu uitase nicidecum întâmplarea cu premiul şi cu frigurile. Turburarea care îl cuprinsese în ziua aceea lăsase în el o urmă care nu voia să se şteargă. Era ceva de neînţeles aici. Pentru prima oară Moromete nu putea scăpa de un sentiment de vinovăţie care îşi scotea capul ori de câte ori se uita şi vedea ochii mari şi aprinşi din chipul galben-negru al băiatului. Şi se şi supăra fiindcă de muncit nu prea îl pusese să muncească, şi de mâncare nu ducea lipsă. Atunci ce avea? Şi cum de căzuseră frigurile taman pe el? Mama repetă noua poveste cu şcoala şi Moromete se înveseli:

– Aşa, mă, Niculae? D-aia eşti tu trist? Hai, mă, lasă, că te facem noi popă, nu învăţător!

– Păi, dar! murmură Niculae cu buza în jos...

...– Ce vreai tu, Niculae? Vreai la şcoală, am înţeles! Dar vreai acuma, azi? Sau eşti nebun! Şi începu să se închine: vine de dimineaţă cu noi cu toţi în căruţă, începe ca un băiat cuminte ce e şi învaţă să secere şi pe urmă, o dată îi trăsneşte că vrea să plece la şcoală. Vreai să pleci la şcoală, acuma?!!

– Nu ţi-am spus de-alaltăieri ce zicea domnul învăţător Teodorescu de bursă? De ce n-ai zis nimic?

– Dacă ai fi băiat deştept, mi-ai place mai mult, spuse tatăl. Un băiat deştept spune o dată lucrul pe care îl are de spus şi a doua oară nu-l mai repetă. Mi-ai spus o dată? gata!

Parcă era o promisiune în glasul tatălui! În orice caz, îl făcuse să înţeleagă că în familie nu exista numai Paraschiv, Nilă şi Achim şi banca şi fonciirea, la care el, tatăl, să se gândească? Trebuie să se gândească de aici înainte şi la Niculae.

XXVIII

Spre prânz norii se împrăştiară şi soarele începu să usuce pământul. Mama şi copiii stătură singuri la masă, singuri în această zi; Moromete se întoarse târziu, la miezul nopţii. Din locul unde se dusese să se laude se întorcea murdar de noroi pe genunchi şi pe coate; de asemenea, palmele îi erau murdare; căzuse şi se sprijinise pe ele. La ochi avea ceva; îşi tot ducea pumnul murdar şi-şi freca gemând pleoapele; frecându-se astfel, orbitele i se căptuşiră cu nisip şi pământ şi încerca zadarnic să se cureţe. Stătea pe pat şi gemea, mama încerca să-i şteargă ochii cu o treanţă curată dar el i-o smulgea, frământa în palme pânza murdărind-o cu totul de noroi, pentru ca după aceea s-o ducă la ochi şi să se apuce să-şi cureţe iarăşi pleoapele de nisip. Nicula îi trase rupturile de bocanci din picioare, fetele îi dădură în cele din urmă apă caldă să se spele şi omul dormi bustean până a doua zi aproape de prânz.

Când se trezi află că Paraschiv şi cu Nilă fugiseră cu caii încă de ieri seară, spărseseră iarăşi lada, luaseră toţi banii pe care-i găsiseră, aruncaseră cele mai bune covoare pe spinările cailor şi plecaseră ameninţând că asta nu era totul. Moromete nu păru surprins de ştirea plecării, cât de felul cum cei doi fugiseră; nu-i venea să creadă (...).

Scanned with OKEN Scanner

1. Preliminarii. Ca și în alte cazuri, al lui Rebreanu de exemplu, romanul cel mai important al lui Marin Preda este anticipat și pregătit de nuvelele sale. În volumul de debut, *Întâlnirea din pământuri,* sunt câteva narațiuni –*Dimineață de iarnă, O adunare liniștită, În ceață* etc. – care prefigurează motive, întâmplări și personaje din roman, ușor de depistat la o simplă confruntare, dar mai important decât aceasta este faptul că încă din nuvele se conturează obsesia fundamentală a creației lui Marin Preda, care este destinul țăranului român.

Moromeții conține, în aproape o mie de pagini, povestea unei familii de țărani din Câmpia Dunării care cunoaște de-a lungul unui sfert de secol o adâncă și simbolică destrămare.

2. Structura și problematica volumului I. Acțiunea e plasată, în punctul ei inițial, la câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, când timpul părea foarte răbdător cu oamenii, iar viața se scurgea fără conflicte mari. În spațiul epic al lui Marin Preda funcția acestui timp este însă paradoxală. El nu mai are răbdare și va produce în sânul țărănimii schimbări fulgerătoare, care pun în cumpănă însuși destinul ei milenar.

Primele pagini sunt construite în perfectă concordanță cu timpul sugerat și un sfert din volumul întâi se petrece de sâmbătă seara până duminică noaptea, adică de la întoarcerea Moromeților de la câmp până la fuga Polinei cu Birică. Scriitorul decupează scene de o mare simplitate din viața țăranilor și narează lent, stăruind asupra fiecărui amănunt, gest sau replică. Totul se desfășoară parcă după un tipic anume, nimic nu e spontan, în așa fel încât impresia de ceremonial e stăruitoare, ca și cum țăranii s-ar orienta în cele mai elementare mișcări ale lor după o ordine prestabilită, după un cod străvechi.

Iată câteva fragmente înfățișând cina unei familii de țărani români:

„Cât ieșeau din iarnă și până aproape de Sfântul Niculaie, Moromeții mâncau afară în tindă la o masă joasă și rotundă, așezați în jurul ei pe niște scăunele cât palma. Fără să se știe când, copiii se așezaseră cu vremea unul lângă altul, după fire și neam. Cei trei frați vitregi, Paraschiv, Nilă și Achim, stăteau spre partea din afară a tindei, ca și când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă și să plece afară. De cealaltă parte a mesei, lângă vatră, jumătate întoarsă spre străchinile și oalele cu mâncare de pe foc, stătea totdeauna Catrina Moromete, mama vitregă a celor trei frați, iar lângă ea îi avea pe ai ei, pe Niculaie, pe Ilinca și pe Tita, copii făcuți cu Moromete...

Moromete stătea parcă deasupra tuturor. Locul lui era pragul celei de-a doua odăi, de pe care el stăpânea cu privirea pe fiecare. Toți ceilalți stăteau umăr lângă umăr, înghesuiți, masa fiind prea mică. Moromete n-o mai schimbase de pe vremea primei lui căsătorii, deși numărul copiilor crescuse. El ședea bine pe pragul lui, putea să se miște în voie și de altfel nimănui nu-i trecuse prin cap că ar fi bine să se schimbe masa aceea joasă și plină de arsurile de la tigaie."

Moromeții, strânși în jurul unei mese mici și rotunde, dominați de un tată temut și ascultat, par încremenirea unei vechi rânduieli. Cina lor este un ecou peste milenii al ceremonialului unei familii gentilice, care și-a conservat într-o formă aproape intactă structura, nu și mentalitatea.

Sunt și alte scene antologice, adevărate documente de viață țărănească, dar intenția scriitorului nu e să facă etnografie. Forța cărții stă în adâncimea ei psihologică, pentru că în descrierea aspectelor automatice, stereotipe, se strecoară sistematic analiza circuitului sufletesc subteran al protagoniștilor,

astfel încât romanul se va constitui dintr-o realitate exterioară, care poate crea impresia superficială că avem de-a face cu o monografie a satului românesc, și dintr-o realitate interioară, mai misterioasă și mai durabilă, din care țâșnește drama.

Modul acesta de distribuție a substanței epice se vădește chiar din primele momente, când, prin notația simultană a evenimentelor exterioare și a exploziilor sufletești, se sugerează raporturile reale ale membrilor familiei Moromete. Poziția Moromeților în jurul mesei, autoritatea paternă, atitudinea centrifugă a fiilor mari, opoziția dintre ei și mamă, locul neglijabil al micului Niculae, îndârjirea dintre frați, comunicată prin intermediul dialogului, luminează o stare de criză latentă, care se va declanșa curând.

Marin Preda își începe romanul prin analiza acestui moment din viața unei familii de țărani, reliefând conflictul dintre vechea ei structură și noua realitate sufletească. Gospodăria Moromeților pare solidă și grija conducătorului ei este s-o mențină intactă. E pentru întâia oară când în literatura română țăranul nu e stăpânit de ideea de a avea pământ, ca șansă a fericirii sale, ci de a și-l păstra. Ilie Moromete are două loturi, al lui și al Catrinei, și o mulțime de copii care să muncească. Și totuși, mica-i proprietate intră în declin, pentru că în calculele lui nu prevăzuse disensiunea interioară a familiei și nici nu înțelege pericolul real al veșnicelor sale datorii amânate.

În primele capitole ale cărții aceste lucruri rămân necunoscute. Prozatorul nu-și începe povestea de la cap, ci de la un punct oarecare din desfășurarea ei. Personajele sunt gata formate, ele intră în acțiune fără nici o pregătire prealabilă și se mișcă conform firii lor. Modalitatea aceasta trădează un gust al reprezentării dramatice, viziunea artistică a lui Marin Preda fiind adeseori scenică, ceea ce creează un puternic sentiment al autenticității.

După lunga descriere a întoarcerii Moromeților acasă, atenția scriitorului se îndreaptă spre viața comunității rurale. El își alege în acest scop secvențe dintr-o zi de duminică la țară și narează, dilatând prin insistență, evenimente obișnuite, ca tăierea unui salcâm, un drum spre fierărie cu secerile pe umăr, o adunare în poiană, plata unor impozite, călușul, hora. Capacitatea lui Marin Preda de a vedea semnificația ascunsă a faptului banal, cotidian, este aici magistrală și obișnuitul capătă un relief neașteptat, tulburător, ca și cum ne-am afla în fața unor adevărate ritualuri ale universului sătesc. Cadrul acesta este necesar prozatorului, întrucât, fără el, funcțiile vitale și spirituale ale eroului nu s-ar putea exercita. În relație cu satul, individualitatea lui Ilie Moromete se dezvăluie pregnant și ceea ce în sânul familiei părea o ipoteză devine acum o confirmare: el are trăsături care îl așază deasupra celorlalți.

Eroul e portretizat în mișcare și se conturează finalmente prin suma detaliilor acumulate pe parcurs. E suficient să stea pe stănoagă sau să iasă la drum, pornind undeva spre mijlocul satului, și spectacolul începe. Obiectele și oamenii nu-l lasă indiferent. În fața lor, sensibilitatea lui vibrează și el sesizează într-o existență, oricât de cenușie, elementul inedit, mai ales cel comic. Lumea e plină de „personaje" pe care el le contemplă cu voluptate și le re-creează apoi ca un adevărat artist pentru prieteni, pentru că în Moromete gustul pentru contemplație se îmbină perfect cu darul vorbirii și mai ales cu plăcerea de a vorbi.

Scanned with OKEN Scanner

Scena care-l definește profund, tocmai pentru că sintetizează epic poziția lui Moromete în relație cu o colectivitate umană reprezentativă pentru mediul său de viață, se petrece în poiana fierăriei lui Iocan, unde țăranii, gătiți ca de sărbătoare, se adună să discute, cu un inimitabil umor, politică:

„Se apropiau de fierărie și Moromete fu întâmpinat de departe cu exclamații. Iocan abia deschisese și poiana era plină. Unii stăteau în picioare, alții pe niște butuci vechi, aduși acolo cine știe de când și tociți de ședere, toți gălăgioși și parcă nerăbdători. Dar Moromete nu-i luă în seamă, nu se grăbi să se ducă la ei. Se opri din nou pe o podișcă, îl părăsi pe Dumitru lui Nae și intră în curtea cuiva. Abia peste o jumătate de ceas ieși de acolo. Era ras proaspăt.

– Ce e, mă, ce v-ați adunat aicea?! se miră apoi când ajunse în poiana fierăriei. Bună dimineața!

I se răspunse din câteva părți și cineva, văzându-i secerile, îi spuse să se grăbească fiindcă îi rămâne grâul pe câmp.

– Păi de ce, Iordane, n-o să te chem pe tine să mi-l seceri tu?

Erau foarte veseli și parcă nici nu se auzeau unii pe alții...

Cocoșilă scoase dintr-o despărțitură a chimirului un pachet de regie nedesfăcut, se așeză nepăsător pe un butuc și începu să-și răsucească o țigare. Moromete se lăsă pe vine și își făcu și el din pachetul lui Cocoșilă, după care întinse mâna și trase încet de sub același chimir *Dimineața*. Ziarul nu era întreg, dar Cocoșilă avusese grijă să-i aducă lui Moromete paginile cu știri politice și cu dezbaterile.

– Asculți, Moromete? Nu mai citi, lasă că am citit eu înaintea ta și sunt deștept, ascultă aici la mine...

– Hai, Moromete,... dădu cineva glas nerăbdării tuturor. Hai, dă-i drumul!

De fapt Moromete întârzia ca un școlar care nu e sigur pe el; citea întâi în gând.

– Auziți ce zice regele! spuse el și îndată se făcu tăcere deplină. Auziți ce zice Majestatea sa, adăugă rotunjind mieros pe „Majestatea sa“...

Marele congres agricol

Discursul Majestății Sale Regelui

...Domnilor, am fost informat că congresul dumneavoastră este un congres de specialiști, agronomi și ingineri. Iau cuvântul aici ca unul interesat în chestiunile pe care le dezbateți și care am chiar oarecare experiență. Mi-ar fi plăcut poate ca acest congres să fie un congres al „gospodarilor“, pentru că, după mine, specialiștii noștri sunt încă departe de a fi gospodari. Știu acest lucru, pentru că agricultura m-a pasionat... Domnilor, a devenit o lozincă să se spună la noi că agricultura este ocupațiunea principală a românilor, am spus-o și eu, dar din nenorocire, dacă este ocupațiunea manuală principală a românului, nu este totdeauna și ocupațiunea lui mintală...

Moromete se opri și rămase cu privirea țintă în ziar. Tăcerea continua.

– Hehe! izbucni pe neașteptate Dumitru lui Nae și râsul său gâlgâi puternic și leneș mai departe. He, he, he, ia uitați-vă cum a rămas Moromete.

– Adică, se răsuci Moromete spre Cocoșilă, lăsând pentru moment ziarul la o parte, adică ocupațiunea ta mintală, Cocoșilă, e la alte prostii!

Cocoșilă nu răspunse, se uită invidios la Moromete care știa să găsească în ziar astfel de lucruri.

– Primul agricultor o fi mergând și el la plug? dădu Dumitru lui Nae tonul comentariilor.

– Merge, de ce să nu meargă! zise Iocan. Când se desprimăvărează iese cu plugul din curtea palatului și se duce și el la arat.

– O fi având pământ? se interesă cineva.

– Are! afirmă Cocoșilă. Are așa, cam vreun hat și jumătate!...

– Nu cred, se îndoi cineva. Are mai mult, că trebuie să-l țină și pe ăla micu, pe Mihai... Trebuie să-i dea să mănânce.

– Ești prost! reflectă Cocoșilă. Ăla micu are lotul lui de la mă-sa!

– În fine! încheie Moromete aceste scurte observații și apucă din nou ziarul în mână.“

Simpatia spontană cu care este întâi[illegible]pinat Moromete, faptul că discuțiile nu încep fără el, greutatea cuvântului său dovedesc că prestigiul lui e real și recunoscut. Sociabilitatea, inteligența, ironia, umorul, darul de a vedea dincolo de lucruri, fantezia, bucuria contemplației fac din el un țăran neobișnuit, un observator și un moralist.

Există și o altă față a lui Moromete, în consens cu trăsăturile lui fundamentale, dar care îl particularizează și mai mult printre ceilalți țărani. Personajul este un disimulat, stăpânește arta de a-și desincroniza în mod voit gândurile și vorbele, de a mima gesturi și opinii false pentru a sonda partenerul de discuție și a se distra pe seama prostiei, a îngâmfării și a limbajului acestuia sau, pur și simplu, pentru a se ascunde pe sine. Semnificativă e comedia jucată în fața agenților fiscali, care-i stricaseră plăcuta lui discuție de duminică. Intrând în curte, trece pe lângă cei doi agenți ca și când aceștia nici n-ar exista, strigă supărat la o Catrină invizibilă, aflată de fapt la biserică, și la un Paraschiv inexistent. După ce-i înnebunește bine prin această manevră de ignorare, se întoarce spre ei și le strigă: „N-am!". Apoi se potolește brusc și cere o țigară, lăsându-l în pace pe agent să taie chitanța. După ce o primește în mână, o răsucește meticulos pe toate părțile și o pune încetișor pe prispă, trăgând liniștit din țigară: „– Hai, nea Ilie, hai, nea Ilie! se grăbi Jupuitul, pocnind încuietoarea genții. – Păi nu ți-am spus că n-am?! zise Moromete nevinovat. Ce să-ți fac eu dacă n-am! De unde să dau? N-am!" și jocul continuă spre cumplita enervare a agenților, care vor să-i ridice lucrurile din casă, să-i ia căruța și caii. Când amenințările sunt gata să se realizeze, Moromete intervine împăciuitor: „– De ce nu vrei să înțelegi că n-am? Ia ici o mie de lei, și mai încolo așa, mai discutăm noi! Ce, crezi că noi fătăm bani?".

Disimulația lui Moromete nu este numai reacție defensivă, ea îi devine o a doua natură, pentru că, deși e un tip sociabil, de o mare curiozitate intelectuală, constructiv în intenții, are un comportament bizar, mascat. Adevărata lui fire trebuie dedusă din gesturi și reacții care o contrazic. Celor din jur „le apare ca un om sucit, cu toane, imprevizibil, închis într-o meditație a sa obscură și impenetrabilă" (Ov. S. Crohmălniceanu). Practic, reacțiile lui Moromete sunt derutante. Când Nilă duce caii sub salcâmul pe care-l tăiau, Moromete strigă spre el: „Unde vii, mă, cu ei?", dar cum băiatul nu pricepe: „– Cum unde vin?", întoarce vorba ca și cum el ar fi greșit: „Adică da! Treci cu ei încoa să cadă salcâmul pe ei". La constatarea lui Cocoșilă că poarta la care lucra Paraschiv e gata, Moromete răspunde supărat: „Nu, mai trebuie un viței să se uite la ea", iar lui Țugurlan, care se miră de ce nu-i poartă pică fiindcă l-a înjurat în poiana lui Iocan: „Păi și pe d-ta te-am înjurat și d-ta nu te-ai supărat", îi precizează cu o savantă savoare: „Nu, pe mine m-ai con[illegible]tut. Aia e altceva".

Atitudinea lui Moromete creează [illegible]nomen de înstrăinare, de o dureroasă intensitate, observabil mai ales în relațiile lui cu cei șase copii. El îi iubește și le vrea binele, dar își cenzurează orice în[illegible]e față de ei. Serbarea școlară la care Niculae ia premiul întâi îi provoacă prima dată nevoia de a-și transmite afecțiunea în mod direct și atunci el nu găsește gesturile cuvenite. Uimirea de a-și vedea fiul premiant, când el credea că va [illegible]mâne repetent, stinghereala copilului și sărăcia lui, criza de friguri care îl cuprinde în timp ce încerca să spună o poezie îi produc o emoție vecină cu panica. Întoarcerea lor spre casă e aproape patetică

Scanned with OKEN Scanner

fiindcă, pentru o clipă, distanța dintre tată și fiu dispare prin gesturi schițate cu multă stângăcie.

Una din multele iluzii ale lui Moromete este credința lui în posibilitatea comunicării. El bănuie că oamenii îl înțeleg sau că cel puțin nevasta și copiii îl înțeleg și nu-și poate reprima mirarea când aceștia îl interpretează altfel decât se știe el. Prăbușirea gospodăriei sale se va petrece și din această cauză, pentru că fiii îi ignoră planurile neexplicate și se simt animați de alte gânduri, mai realiste, sau, în orice caz, în spiritul timpului lor. În momentul în care Paraschiv, Nilă și Achim vor avea puterea să se desprindă de sub influența tatălui, politica de echilibru a micii proprietăți, iluzia cea mare a lui Moromete, intră într-o stare de criză.

Pentru Moromete, pământul înseamnă demnitate socială și umană, bucuria de a fi liber, independent, mai înseamnă șansa de a te gândi și la altceva decât la ziua de mâine, posibilitatea de a privi viața nu neapărat ca spectacol, ci ca pe un lucru de al cărui secret trebuie să te pătrunzi, să te uiți la oameni, la soare, la tot ce există. Eroul lui Marin Preda este un contemplativ și drama lui este drama contemplativității, adică, după explicația scriitorului, „este drama omului care, fără a disprețui activitatea, își dă seama că insul care e numai activ își consumă viața și nu înțelege nimic din ea, pentru că devine robul acțiunii" (Florin Mugur: *Convorbiri cu Marin Preda).* Lui Moromete îi place viața ca miracol de contemplat. Nu este totuși un inactiv. El acționează, dar în sensul iluziilor pe care și le-a făcut despre viață; și cum credința lui este că modul tradițional de existență al țărănimii este cel mai bun cu putință, acționează în spiritul acestei concepții, dar într-o flagrantă contradicție cu spiritul epocii, care-l va învinge. De aici, drama.

Sub acest aspect, personajul a fost comparat cu Don Quijote, dar prozatorul român respinge apropierile forțate: „un om ca Moromete, cu simțul umorului, al ridicolului, nu poate să se asemene, în ciuda autoiluzionării care de asemenea e o trăsătură a caracterului său, cu un personaj ca Don Quijote, un smintit sublim și pe care puțin îl interesează dacă lumea râde de el".

Marin Preda are meritul de a fi integrat o dramă eternă istoriei și realităților sociale românești („fără istorie literatura se asfixiază"). Analiza unei psihologii, a unei stări de autoiluzionare și a consecințelor ei se completează cu studiul aproape balzacian al mecanismului social și al comediei umane. Drama lui Moromete se declanșează într-un timp istoric anumit, când puterea banului îl pune pe țăran în situația de a face din producția sa o marfă. În satul patriarhal, cu economie autarhică, năvălește cu violență un alt tip de relații, în cadrul cărora trebuie să produci unele bunuri, dar să și vinzi, ca să poți cumpăra altele. Banul înseamnă un atac brutal la adresa iluziei lui Moromete că el, cu pământul și copiii lui, poate continua să trăiască liniștit. El vede că țăranul este atras într-o cursă despre care nu știe încotro duce. Neliniștea unei asemenea perspective incerte îl determină pe erou să rămână pe poziția lui până la sfârșit.

Fiii cei mari înțeleg altfel problema și, pe fondul mai vechi al urii lor împotriva mamei și surorilor vitrege, pun la cale separarea de bunuri și fuga la oraș. Pentru a preveni răzmerița, Moromete îi permite lui Achim să plece la București cu oile ca să aducă în toamnă șase mii de lei, le duce cu vorba pe Catrina și pe fete, îi lasă și lui Niculae speranța că-l va trimite la școală.

Scanned with OKEN Scanner

Atitudinea lui conciliantă nu dă rezultate. Fiii își disprețuiesc tatăl pentru nepriceperea lui în afaceri și Moromete trece la măsuri extreme. Îi bate cu parul pe Paraschiv și pe Nilă într-o secvență de mare dramatism, care-i exprimă desperarea de a nu fi putut să-i oblige să rămână ceea ce ar trebui ei să fie, după părerea lui, adică țărani adevărați.

Paraschiv și Nilă reușesc până la urmă să fugă, luând și caii din grajd, iar Moromete e obligat să vândă o parte din pământ, deci să facă exact ceea ce a luptat să nu facă.

Gânditorul

Moromete stătea pe pat, cu fruntea lui bombată aplecată spre genunchi, cu coatele înfipte în păturile așternutului. După un lung timp de tăcere, el se ridică și se uită la fiecare copil în parte; apoi spuse încet și căutând să pară cât mai liniștit și mai netulburat:

– Da! Bine! Vedeți-vă de treabă!

După care el însuși se ridică de pe pat și porni spre ușă să-și vadă de treburile lui ca și când nu s-ar fi întâmplat nimic.

În aceeași zi, Moromete își făcu socoteala datoriilor și spre seară bătu la poarta lui Tudor Bălosu cu care se înțelesese să-i vândă mai mult de jumătate din pământul familiei. Tudor Bălosu condiționa cumpărarea de cedarea și a pământului din spatele casei, ceea ce Moromete acceptă fără șovăială. Tudor Bălosu nu avu totuși satisfacția pe care și-o dorise: Moromete arăta ca și atunci când vânduse salcâmul, netulburat și nepăsător.

Cu banii luați, Moromete își cumpără doi cai, plăti fonciirea, rata anuală la bancă, datoria lui Aristide și taxele de internat ale lui Niculae, rămânând ca necunoscută soluția acestor probleme pentru viitor; din nou rata la bancă și din nou fonciirea, din nou Niculae...

Dar cu toată aparenta sa nepăsare, Moromete nu mai fu văzut stând ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stănoagă. Nici nu mai fu auzit răspunzând cu multe cuvinte la salut. Nu mai fu auzit povestind. Lupta pentru apărarea vechilor lui bucurii se sfârșea.

Din Moromete cunoscut de ceilalți rămase doar capul lui de humă arsă, făcut odată de Din Vasilescu și care acum privea netulburat de pe polița fierăriei lui Iocan la adunările care încă mai aveau loc în poiană.

În următorii ani gospodăria țărănească continuă să se ruineze. Moromete intră într-o lungă stare depresivă din care n-avea să fie scos decât de marile zguduiri care se apropiau. Peste trei ani izbucnea cel de-al doilea război mondial: timpul nu mai avea răbdare.

Volumul întâi se termină prin schimbarea unghiului de referință asupra timpului, care, departe de a fi răbdător și tolerant, și-a dus la bun sfârșit inexorabila-i eroziune. Moromete ia cunoștință de acest timp în urma unei tragice experiențe care îi modifică psihologia. Mutenia în care alunecă e o stare de criză și, în mod simbolic, o dispariție.

„Sfârșitul lui Ilie Moromete este sfârșitul unei mentalități de origine arhaică. El conservă o lume și imaginează una în care să poată trăi. Detronat cu brutalitate de timpul care devine nerăbdător, el este un «rege fără țară». Criza îl înstrăinează de fosta lui ipostază, pe care o privește cu ochi străin. Eroul își înțelege finalmente drama, ceea ce face din el un personaj superior...

Până la Marin Preda proza românească studiase pe țăran mai ales sub unghiul existenței lui automatice, al perfectei adaptări la mediu. Cu *Moromeții*, țăranul este scos din știutul traseu stereotip și constrâns să mediteze la adevărata sa condiție. După criză el nu mai reintră în vechea funcție automatică“ (Mihai Ungheanu).

Volumul întâi nu este numai romanul lui Ilie Moromete. Multe planuri se desfășoară fără el, pentru a arăta că satul există și în afara lui Moromete. Marin Preda are nevoie de imaginea mai largă a satului ca să potențeze, dar să și

Scanned with OKEN Scanner

relativizeze drama eroului, sugerând și alte trasee ale existenței. În următorul volum această viziune va fi dominantă.

3. Structura și problematica volumului al II-lea. În al doilea volum, apărut în 1967, la doisprezece ani distanță de primul, autorul a reluat principalele personaje, adăugându-le altele noi, și le-a urmărit evoluția până spre sfârșitul deceniului al șaselea. Rescriind de mai multe ori întreaga carte, prozatorul a reușit să dea celor două părți o anumită unitate, încât astăzi nu mai putem vorbi de ele ca de două romane oarecum deosebite ca problematică și modalitate, ci de unul singur, în care se reconstituie imaginea unui univers și a unei civilizații aflate la răscruce.

Acțiunea primului volum se sfârșește în preajma celui de-al doilea război mondial cu fuga feciorilor lui Moromete și cu marea decepție a tatălui înșelat în așteptările lui. În centrul părții a doua a romanului nu se mai află satul tradițional și nici Ilie Moromete, țăranul care crede până la capăt în durabilitatea lumii și mentalității lui specifice; scena e ocupată acum de o istorie nouă, adeseori violentă, în care se transformă radical structurile de viață și de gândire ale țăranilor. Romancierul urmărește viața acestui sat nou în două momente istorice succesive: reforma agrară din 1945 cu prefacerile pe care ea le aduce și transformarea „socialistă" a agriculturii după 1949, fenomen abuziv și extraordinar de violent cu țărănimea.

Conflictul dintre Moromete și fiii lui trece în planul al doilea. Conflictul principal opune acum o mentalitate tradițională, a țăranului care-și lucrează singur ogorul, și o mentalitate nouă, impusă, colectivistă.

În întregul lui, romanul *Morometii* este o epopee a satului românesc surprins într-o perioadă de criză a istoriei sale, transformat radical, cu instituțiile, moravurile și personajele lui caracteristice.

Tehnica de compoziție a celui de-al doilea volum nu mai este cea a decupajului, ci una rezumativă: evenimentele sunt selecționate, narațiunea cunoaște întoarceri în timp și eliminări de fapte (reluate în *Marele singuratic*), singurul moment de o mai întinsă coerență epică fiind cel în care Niculae Moromete participă ca activist la o campanie de seceriș în propriul său sat.

În primele capitole, grija prozatorului e să distrugă imaginea dintâi a lui Moromete, arătându-i o altă față, lipsită de glorie. Această acțiune se justifică prin nevoia de eliberare a scriitorului, care, „pentru a face loc altui destin literar, trebuia, într-un fel, să omoare în noi nostalgia față de cel dinainte, să ne dea iluzia că el poate trăi și altfel în mijlocul unei familii în care autoritatea lui e contestată și al unei epoci în care subtilitățile limbajului și plăcerea de a contempla sunt niște frumoase anacronisme" (Eugen Simion).

Deși a cunoscut o perioadă de prosperitate și și-a refăcut averea, Moromete nu se mai poartă ca înainte și ia hotărâri care îl coboară în ochii familiei. Îi interzice lui Niculae să mai frecventeze școala pe motiv că „nu-i aduce nici un beneficiu", continuă să nu treacă pământul și casa pe numele Catrinei, în schimb merge la București să le popună celor trei fii să se întoarcă în sat, să le dea lor tot, iar el cu Catrina să se retragă într-o coșmelie pe care s-o ridice alături de vechea lor casă. O ură năprasnică se ridică atunci în sufletul acestei femei, care-și părăsește bărbatul la bătrânețe și se duce să trăiască la fiica ei din prima căsătorie.

Scanned with OKEN Scanner

Ilie Moromete intră într-o zonă de umbră, autoritatea lui în sat se diminuează, familia nu-l mai ascultă, vechii lui prieteni au murit sau l-au părăsit, noii prieteni, Matei Dimir, Nae Cismaru, Costache al Joachii, Giugudel, îi par mediocri, el însuși are impresia că nu mai găsește nici un om în stare să glumească inteligent.

Satul intră într-un ritm accelerat de disoluție, pe scena lui năvălesc forțe necunoscute, apar figuri noi ca notarul, Bilă, Isosică, Zdroncan, Manta-Roșie, Plotoagă, Adam Fântână, Oauăbei, Vasile al Moașei ș.a., se discută probleme noi și se impune o politică nouă. Țăranii asistă la un fenomen amenințător, la o adevărată „spargere" a satului, a cărei rațiune le scapă: „Erau evenimente pline de viclenie... s-ar fi zis, văzând ce oameni ieșeau acum la iveală, că un sat nu era o așezare de cel mult două mii de case adunate într-o vale de râu și ascunse sub salcâmi, ci o groapă fără fund, din care nu mai încetau să iasă atâți necunoscuți".

Aceasta este o epocă de tranziție, când Moromete dispare o vreme ca erou activ, ca să redevină când totul va fi iremediabil pierdut pentru el. Se impune, în schimb, Niculae Moromete, copilul neglijat de părinte, care-și părăsește și el, ca și frații mai mari, dar în alt mod, condiția de țăran, fiind hotărât să realizeze o existență și o atitudine care să-l îndepărteze de la greșelile tatălui său.

Discuțiile dintre ei doi, destul de numeroase, provocate mai ales de Moromete-tatăl, au semnificația unei confruntări între două concepții de viață, între două civilizații. Niculae Moromete crede într-o „nouă religie a binelui și a răului" și devine „apostolul" dogmatic al ideilor socialiste, care prevăd, o dată cu schimbarea întregii societăți, „înnoirea" radicală a satului.

Ilie Moromete nu se împacă cu gândul că rostul lui în lume a fost greșit și că țăranul trebuie „să dispară". Ideea nu numai că îl derutează, dar îi produce o desperare fără margini. Există în acest sens o scenă de mare forță artistică – ultima în care Moromete apare în viață – în care bătrânul, udat de o ploaie repede de vară, sapă un șanț în jurul șirei de paie din grădină și discută cu un personaj imaginar, în timp ce în altă parte a satului se pun la cale schimbări hotărâtoare pentru destinul țărănimii:

„Până în clipa din urmă omul e dator să țină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine știe ce s-o alege de el!"... „Că tu vii și-mi spui că noi suntem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem. Și de ce crezi că n-ai fi tu ultimul prost de pe lume și că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?"... „Așa că vezi, reluă apoi Moromete în glas cu o admirație de sine neacoperită față de generozitatea lui, eu te las pe tine să trăiești... Dar rău fac, că tu vii pe urmă și-mi spui mie că nu mai am nici un rost pe lumea asta... Și ce-o să mănânci, mă, Bâznae? Ce-o să mănânci, mă, tâmpitule, exclamă Moromete apăsând cu un fel de milă nesfârșită, aproape părintească pe ultimul cuvânt, contemplând parcă cu jale mizeria mintală a acelui Bâznae care îi spusese lui asemenea lucruri despre soarta care le era rezervată în viitor țăranilor. (Nu-i spusese lui, ci lui Niculae, și de la Niculae știa și Moromete.) Măcar, zise Moromete mai departe, eu tot am făcut ceva, am crescut șase copii și le-am ținut pământul până în momentul de față – că n-au vrut să-l muncească, ce să le fac eu, toată viața le-am spus și i-am învățat – dar pe tine să te vedem dacă ești în stare cel puțin de-atât! O să fii în stare? Nu să-i îmbraci și să le dai să mănânce, că asta e lesne, de mâncare îi dai și unei vite în grajd, dar ce le spui? Ce-i înveți, fiindcă unui copil chiar dacă nu-i intră lui în cap cât e mic, când se face mare își aduce aminte... Fiindcă degeaba o să le spui tu vorbe, c-o fi, c-o păți, că mai deștept ca tine nu mai e nimeni, din fapte ei o să vază că nu ești nici deștept și nici n-ai ce să le spui și or să ajungă de capul lor și or să te învețe ei pe urmă minte când oi îmbătrâni. Or să-și șteargă picioarele pe tine, că n-ai știut să faci din ei oameni..."

Este pasajul cheie al întregului roman, pentru că sintetizează punctul de vedere al lui Marin Preda asupra consecințelor dramatice ale dispariției clasei

Scanned with OKEN Scanner

țărănești determinate de dogma leninist-stalinistă a rolului negativ pe care l-ar juca țărănimea și proprietatea privată a pământului în revoluția de tip socialist.

În stilul oralității populare, întortocheat și ambiguu, Moromete se așază net pe o poziție critică, exprimându-și neîncrederea într-un proiect de societate care-și propune exterminarea țărănimii.

După el, nu dispare numai o clasă socială, ci o întreagă civilizație, o experiență, o înțelepciune, care nu pot fi înlocuite de utopiștii comunismului, mari țesători de vorbe: „Fiindcă degeaba o să le spui tu *vorbe* c-o fi, c-o păți, că mai deștept ca tine nu e nimeni, *din fapta* ei o să vază că nu ești nici deștept și nici n-ai ce să le spui și or *să ajungă de capul lor* și or să te învețe ei pe urmă minte când oi îmbătrâni. *Or să-și șteargă picioarele pe tine, că n-ai știut să faci din ei oameni*"...

În îndârjirea aproape nebunească cu care își apără punctul de vedere se găsește măreția personajului. Tragedia lui Moromete nu provine din inadaptare; inadaptarea a declanșat însă criza unei conștiințe care nu se mai regăsește, pentru că întrebarea fundamentală pe care și-o pune la bătrânețe, când trăiește toate aceste schimbări, este „de ce se întâmplă ceea ce se întâmplă și mai ales cum se putea ști dacă tot ceea ce avea să se întâmple în viitor avea să se întâmple orice-ai face? Oare asta să fie schimbarea veșnică a lumii pe care cât ești tânăr n-o simți, deși poate că alții bătrâni când tu nu știai nimic au suferit ca și tine acum? Așa să fie oare?"

Criza lui Moromete este pusă, după cum se vede, în termeni supremi de conștiință, confirmându-se parcă mai vechea observație polemică a lui G. Călinescu în legătură cu imaginea simplificatoare a țăranului: „Țăranul și Kant își pun aceleași probleme, cu deosebirea că cel din urmă le rezolvă cu altă tehnică".

În ultimele capitole ale cărții Moromete dispare ca personaj și tot ceea ce se întâmplă se desfășoară fără Moromete și în afara conștiinței sale, intrată într-o lungă și definitivă întunecare. Puținii ani care i-au mai rămas îi trăiește în tăcere și însingurare și moare lent, ca și cum viața s-ar scurge din el, nu înainte de-a exclama cu o trufie pe care ar vrea s-o păstreze și dincolo de moarte: „Domnule... eu totdeauna am dus o viață independentă!"

În *Morometii*, Marin Preda analizează procesul istoric al destrămării celei mai vechi clase sociale românești, a satului tradițional, lume organică, sieși suficientă, purtătoare a unei civilizații milenare, dar ajunsă într-un ceas de crepuscul. Criza satului arhaic se reflectă în chiar conștiința celor care îl reprezintă, în așa fel încât substanța romanului va deveni tragedia unei umanități pe cale de dispariție. Legile implacabile ale istoriei vor juca acum rolul acelui „fatum" clasic, pentru că intervenția istoriei în universul considerat anistoric al satului tradițional va duce nu numai la modificarea structurii lui, la degradarea elementelor arhaice, ci și la transformarea și chiar dispariția vechilor instituții rurale, a unor relații și convenții sociale, a unui cod etic și a unei filozofii.

Procesul acesta este profund dramatic, pentru că cei care nu vor voi sau nu vor putea să se adapteze vor sta sub condamnarea istoriei. Sub acest aspect, Ilie Moromete este un personaj exponențial, al cărui destin exprimă moartea unei lumi.

4. Imaginea satului. Vocația realistă a prozei lui Marin Preda își găsește în *Morometii* o confirmare de înaltă ținută artistică. Scriitorul realizează aici una

Scanned with OKEN Scanner

dintre cele mai verosimile imagini literare a satului românesc printr-o observație rece, obiectivă, aproape dură, a dramelor obscure, dar profunde, care însoțesc trecerea unei categorii sociale spre alte forme de existență. Ca și Rebreanu, umple și el albia vieții rurale până la refuz, tinzând să o zugrăvească în datele ei calendaristice, universale. Muncile agricole, mai ales secerișul și treierișul, au șansa unui pictor remarcabil, care știe să-și dozeze culorile și nuanțele în tablouri de-o mare autenticitate și poezie. În același timp, privirea scriitorului se îndreaptă și asupra acelor obiceiuri și tradiții populare care trădează o realitate spirituală mai adâncă. Înmormântarea, parastasul, forme vechi de ritual, ca spălatul picioarelor de Rusalii și călușul, jocul băieților pe câmp cu bobicul, întâlnirile nocturne ale tinerilor țărani, hora, atitudinile curente ale soților în familie etc. sunt înfățișate când ironic, când cu o evidentă notă lirică, dar permanent cu grija de a reliefa specificul unui mod de existență. Sub acest aspect, capitolul despre moartea lui Moromete este tot ce s-a scris mai tulburător în literatura română despre moartea unui bărbat.

5. Arta narativă. Ca și Liviu Rebreanu, Marin Preda crede că forța creatoare a literaturii, mai ales a prozei, se revarsă dincolo de formele de expresie, că ea se evidențiază întâi prin ce spune și apoi prin cum spune și că șansa literaturii noastre de a interesa și pe alții este ca, descoperind expresiile purtătoare de farmec ale specificului național, „să fie totuși covârșite de conținut, și acest conținut să-și caute astfel nestingherit drumul spre universalitate" *(Circuitul universal,* din vol. *Imposibila întoarcere).*

Marin Preda este un prozator care se supune obiectului, temei, personajului. Singura lui grijă este să fie exact, sacrificându-și o eventuală dragoste pentru scrisul frumos, refuzând meșteșugul stilistic. Cuvintele au o valoare funcțională, ele trebuie doar să comunice cu precizie intenția scriitorului. Stilul acesta nu este însă lipsit de expresivitate și de farmec. Cea mai mare calitate a lui este limpezimea. În ciuda unei sintaxe complicate, care topește într-o singură frază exprimarea directă și cea indirectă, gândul scriitorului și gândul personajului, dialogul și evocarea, proza lui Marin Preda are o transparență excepțională. Sensul iese la iveală cu toate nuanțele sale, nu e niciodată obscur, în schimb e profund și încărcat de sugestii misterioase, ca și cum tainele lumii n-ar încăpea niciodată pe deplin în cuvinte.

Iată un scurt fragment exemplificator din capitolul în care Moromete este prezentat pentru ultima oară în mod direct de autor:

„Apa se scurgea la vale cântând și de sus continua să toarne fără oprire. Moromete ridică fruntea și se uită și ceea ce văzu îl făcu să-și dea pălăria pe ceafă de admirație. Șanțul cel mare, comun tuturor grădinilor de pe-acolo, dădea peste mal de-atâta apă și dacă n-ar fi curs cu repeziciune spre o direcție a ei care ducea spre râu, te-ai fi putut teme că dacă ploaia nu se va opri curând, va îneca satul. Lipsind atâta vreme din pridvor, Ilinca se neliniști cea dintâi de tatăl ei și ieși după el cu un sac în cap. Când îl văzu cu sapa în mână și ud de sus până jos începu să strige la el să se întoarcă numaidecât în casă, nu-și dădea seama că putea să răcească și să moară? Dar Moromete parcă nici nu auzea și zadarnic fata se apropie și-l trase de mână, fugi de-aici, o goni el, nu vezi că e ploaie caldă, dar așa caldă cum era, fata și începuse să clănțăne din dinți. Se întoarse în casă și curând ieșiră și celelalte surori și începură și ele să strige spre grădină, tată, vin încoace, însă fără ca el să le asculte, conducând mai departe torentele de apă, făcându-le loc cu sapa și continuând liniștit și neturburat să vorbească, prizonier parcă fără scăpare al elementelor și al lui însuși..."

Scanned with OKEN Scanner

Textul e dominat de verbe, ceea ce denotă caracterul narativ al stilului. Verbele intră într-un joc subtil de relații temporale – prezentul, perfectul simplu, imperfectul – care îngăduie individualizarea și identificarea mai multor acțiuni simultane. Apariția celor trei gerunzii din final nu este nici ea lipsită de semnificație, gerunziul fiind modul unei acțiuni în desfășurare, fără referire precisă la momentul vorbirii, și cum verbele *conducând, făcând, continuând* se referă la Moromete, acesta pare pentru totdeauna prins într-o acțiune fără durată, ceea ce este în perfect consens cu ideea de bază a fragmentului.

Se observă numărul mare de propoziții subordonate. Acțiunea principală intră în relații multiple și complexe, uneori foarte subtile, care arată că lucrurile nu sunt limpezi dacă le lipsește raportarea cuvenită. Sintaxa aceasta ajută o gândire de tip analitic dispusă să epuizeze toate nuanțele, dar să nu se împiedice de prea multe convenții gramaticale. De aceea, frazele cuprind adeseori propoziții care aparțin unor planuri de expresie complet diferite, cum ar fi planul naratorului și al vorbirii directe a personajului, fără să se marcheze prin mijloace gramaticale sau prin semne de punctuație trecerea de la un plan la altul. În ultimele două fraze din textul citat se produce o fuziune neobișnuită în limba scrisă, obișnuită în schimb în vorbire, unde trecerea e anunțată de ton, ceea ce arată caracterul oral al stilului. Oralitatea nu este însă produsul mecanic al copierii limbajului țărănesc; Marin Preda nu e deloc un naturalist, în ciuda unor cruditați verbale. El prelucrează, stilizează vorbirea țărănească, urmărind un efect artistic, așa cum la rândul lor făcuseră cândva Creangă și mai ales Caragiale, adevăratul înaintaș în comedia cuvântului al lui Marin Preda.

După modul de construcție sintactică a frazelor, stilul lui Preda e întrucâtva diferit în cele două volume. Primul se caracterizează printr-o folosire mai accentuată a stilului indirect liber, precum și printr-o tehnică normală de îmbinare a stilului direct cu cel indirect; normală, în sensul folosirii tuturor procedeelor gramaticale care indică trecerea de la un stil la altul. În volumul al doilea domină stilul direct al autorului, care, topind în fluxul său – ca în exemplul citat – toate celelalte forme de exprimare, dă gândirii o coerență și o fluență remarcabile.

În sfârșit, din punct de vedere stilistic, textul e alb, lipsit de podoabe. Cuvintele sunt folosite cu sensul lor propriu și numai arareori capătă și un sens figurat, dar atunci ele produc fie un vag ecou liric într-o proză total antilirică, ca în construcția „apa se scurgea la vale cântând", fie o reverberație misterioasă a ideii, ca în construcția „prizonier parcă fără scăpare al elementelor și al lui însuși", metaforă care închide simbolic istoria unui destin prins parcă într-un cerc al fatalității.

Arta literară a lui Marin Preda este complexă. El stăpânește nu numai frazele, ci și știința organizării epice, în care distribuția episoadelor, a faptelor și întâmplărilor urmărește un înțeles și acompaniază drumul secret al cărții. Fluxul epic nu este stingherit de nimic. Portretul, descrierea, aluzia, anecdota, analiza, completările, oricât de minuțioase, nu opresc în nici un fel mișcarea narativă, care singură comunică o impresie covârșitoare de viață. Din acest punct de vedere, iritarea cu care scriitorul respinge calificativul de „analist" și „proză analitică" se justifică. Principalele lui procedee artistice, viziunea scenică, dialogul, vorbirea aluzivă, textul și subtextul ironic, parafraza neologistică,

Scanned with OKEN Scanner

micro-eseul analitic, pauzele și diferențele de ritm, simțul comic și simțul tragic, îmbinarea stilului direct și indirect etc. sunt subordonate unor calități narative și portretistice deosebite. Vocația fundamentală a lui Marin Preda este cea de povestitor.

6. Concluzii. Așezat în descendența atât de bogată a literaturii române de inspirație rurală, romanul *Morometii* aduce elemente de o netă originalitate: propune un univers sătesc autonom, fără ecouri din Slavici, Creangă, Sadoveanu sau Rebreanu; impune alături de țăranul acestora un alt tip de țăran, de egală viabilitate artistică, cu un comportament și o problematică specifice; dă prozei țărănești o dimensiune psihologică profundă; consolidează orientarea realistă și un stil propriu, pregnant, în care formele oralității coexistă cu cele scriptice, exprimarea populară cu cea intelectuală, neologistică.

II. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. **Folosind termenii lui G. Ibrăileanu, romanul *Morometii* este o operă de creație sau de analiză?**
2. **Construiți o schiță de profil a tipurilor de țărani create de Creangă, Sadoveanu, Rebreanu, Preda. Ce le apropie, ce le diferențiază?**

BIBLIOGRAFIE

Marin Preda, *Morometii,* vol. I, II, Editura Cartea Românească, București, 1975.
Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni,* vol. I, II, III, Editura Cartea Românească, București, 1987, cu o prefață de Eugen Simion.
Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* I (Ediția a doua, revăzută și completată), Editura Cartea Românească, București, 1978.
Caiete critice, nr. 3–4, 1987.

CEL MAI IUBIT DINTRE PĂMÂNTENI
(fragment)

Uneori gândul la felul cum îmi lichidasem eu torționarul venea ca un balsam peste suferința mea fără nume care îmi chinuia diminețile. Îmi aminteam scene, cele mai multe comice, de genul celor cu cosorul lui Moceanu, care fusese inventat de Moceanu. La intrarea în galerie, treceam prin fața unei gherete, în care stătea la căldură, în timp ce noi tremuram de frig, un gardian, căruia trebuia să-i spunem ce număr suntem (fiindcă nu mai aveam nume, eram numere). Și nu știam ce îl apuca pe gardian când i se spuneau numere care treceau de o mie, de pildă 1003, cum era al meu, începea să urle, ieșea afară și începea să ne care la pumni în figură și lovituri cu bocancul în fluierele picioarelor, cu înjurături de o mare inventivitate. Am înțeles repede, însă, că individul nu știa să scrie astfel de numere, și unul dintre noi ne scăpă de furia turbată a acestui semianalfabet, pronunțând nu o mie trei, ci zece, zero trei.

...Mi se luase costumul meu civil și mi se dăduse unul vărgat, și în locul căciulii, o bonetă. Deși fusesem prevenit (vezi, mi se spusese, că liftul ăla nu seamănă cu cel dintr-un bloc, e puțin mai

Scanned with OKEN Scanner

rapid), totuşi crezui că leşin când deodată se smulse din nemişcare şi mă pomenii în întuneric. Ăla fusese un glumeţ când se exprimase zicând că „e puţin mai rapid". Pur şi simplu se prăbuşi în adâncuri cu o viteză de cădere ai fi zis liberă, dar nu era departe de aşa ceva şi când, se opri, buf! dacă n-am fi fost înghesuiţi ca sardelele, aşi fi căzut şi eu lat pe jos şi mi-aşi fi spart capul. Astfel de lifturi lăsase moştenire Franz Iosif şi nimeni nu le înlocuise de-atunci. Munca, jos, în subterană, mi se păru suportabilă, numai praful negru începu să mă supere. Îţi intra în ochi, în urechi, îl trăgeai pe nas, îţi năclăia capul ras, îţi intra în haine şi în piele, printre picioare... Ca în orice lagăr, din zece deţinuţi unul era turnător... Mi se spuse acest lucru tot aşa, cât sosii... Iar peste ei un şef, care era tot atât de puternic ca şi comandantul lagărului, dacă nu chiar mai puternic, căci într-o zi, când veni în inspecţie un colonel de la Bucureşti, cu el stătu de vorbă, în văzul nostru (fu însoţit de el peste tot), şi nu cu comandantul oficial. Ca să-l distreze pe colonel şi să ne arate nouă cât e el de bine văzut, se legă de un deţinut care de la Auschwitz nimerise la Baia-Sprie. „Mă, Grünfeld, ia spune, ce cauţi tu, mă, aici? Cum, tu, care ai fost la Auschwitz, să nimereşti printre reacţionarii ăştia, aceşti duşmani înrăiţi ai poporului? Cum, mă, printre criminali de război, tocmai tu, care ai fost victima lor?" Grünfeld tăcea, dar ăsta continuă să-l ia peste picior în acelaşi stil.

.....

În carceră fiecare gândea în felul său. Unii îşi spuneau (cei mai mulţi) că trebuie să se mişte, să nu îngheţe şi să moară. Eu, dimpotrivă, îmi spusei că mişcarea degajă energie şi că după un anumit timp oboseşti tot mişcându-te şi abia după aceea organismul nu se mai poate apăra împotriva frigului. Mă făcui deci covrig, îmi strânsei braţele la piept, îmi pusei capul pe genunchi şi adormii lipit de scândura, care mi se păru caldă, a acestei invenţii menite să elimine pe cei care o dată închişi mai vroiau să rămână oameni şi să reacţioneze ca fiinţe umane. Instinctiv îmi lipeam pe rând de scândura carcerei acea parte a corpului care simţea mai tare frigul, când umerii, când coastele, când şalele, dar mai mult spinarea, unde ştiam că sunt plămânii... restul putea să mai îngheţe... picioarele, de pildă, tălpile goale, simţeam că ard după ce mai întâi deveniseră reci ca un sloi. Noroc că nu bătea vântul, era un sfârşit de februarie cu zăpadă care se topea, era umed, dar frigul iernii se mai domolise.

...Mă trezii având senzaţia că o dihanie deschisese uşa şi se uita la mine. În curte era linişte, culcările încetaseră. Cât să fi dormit? Câteva minute sau câteva ore? Eram amorţit de frig, dar nu mă simţeam rău, eram rece, dar numai pe dinafară, şi câteva clipe mă stăpâni acea stare de frăgezime pe care ţi-o dă odihna după o trudă grea. Mă ridicai în picioare şi atunci distinsei prin întuneric figura gardianului care mă băgase la carceră. Vocea cu care mi se adresă mi se păru duioasă: „Cum e, o mie trei? Ei, e bine la carceră?" „Nu e bine", îi răspunsei, cu speranţa pe care glasul său mă făcea s-o întrevăd, că de-aia venise la mine, să-mi dea drumul şi să mă duc în dormitor. El ridică atunci ceva negru pe care îl ţinuse ascuns la spate şi îl apropie încet de tâmpla mea. Era un vătrai. „Uite, mă, o mie trei, aici, uite aici ar trebui să te lovesc (cu aceeaşi voce dulce, cu acea bucurie curată cu care vrei să dăruieşti ceva unei persoane pe care o iubeşti, şi mă lovi de câteva ori în tâmplă, dar uşurel, cu gingăşie, să nu mă doară). Ei, înţelegi? continuă el vârându-mi de astă dată vătraiul sub nas, pe care mi-l puse apoi pe gură, cu partea lui îndoită, cu ciocul cu care răscolea dânsul în sobă şi îmi împinse capul tot uşurel, dar ferm, de scândura carcerei. „Aici, uite aici, ar trebui să te lovesc", repetă el şi repetă şi figura ciocănindu-mi iarăşi tâmpla. După care închise uşa, trase zăvorul şi îi auzii paşii îndepărtându-se.

Nu mai putui dormi. Mă copleşi întâi o mare mâhnire. Ce-avea ăsta cu mine? Nu dormise, în loc să se culce stătuse probabil în gura sobei şi cugetase. La ce oare? La familia lui? La muiere şi la copii, la fraţi şi la surori? Nu, stând cu vătraiul în mână şi răscolind focul se gândise la mine. Fumase probabil mai multe ţigări, până ce gândul i se distilase şi se făcuse esenţă de gând, rupt, detaşat de vreo pornire turbure, până descoperise exact ceea ce îl deosebea şi în acelaşi timp ceea ce îl lega de mine, până la simpatia umană trezită de limpedea lui revelaţie: Capul! Da, iată ceea ce ne deosebea. Eu aveam alt cap decât al lui şi atunci luase vătraiul în mână şi venise să-mi spună. Nu în corpul meu trebuia să mă lovească, avem toţi aceleaşi corpuri, mâna e mână, piciorul picior, stomacul face aceeaşi digestie... Capetele sunt diferite! Şi de ce să fie? Îi trezisem simpatia pentru această profundă descoperire pe care existenţa mea i-o pricinuise. Eu nu eram bătrân, să presupună că am fost fie general, fie ministru sau alt fost mare stăpân al acestei lumi. Eram deci o enigmă contemporană, nu cu mult mai tânăr decât el. Şi lăcaşul acestei enigme era capul. Enigmă?! Ce

Scanned with OKEN Scanner

enigmă? Într-al său nu era nici una și nici într-al altora și, slavă Domnului, cunoscuse și el destulă lume. Și aversiunea lui turbure se limpezise, aversiunea lui ancestrală pentru astfel de capete devenise clară și distinctă. Și glasul lui suav îmi stăruia în auz: „Uite, mă, o mie trei, aici, uite-aici ar trebui să te lovesc!". Mâhnirea mi se îngrămădi în gât. Omul ăsta putea fi prieten cu tatăl meu, putea fi unul dintre cei pe care îi văzusem prima oară la o manifestație și care îmi trezise cu putere sentimentul de solidaritate cu speranța de pe chipurile lor într-o lume mai bună. Pe urmă unul din acea mulțime fusese făcut gardian și o incredibilă știință de a pedepsi se născuse în el. Altul securist... îmi aminteam acolo în carceră cu câtă abilitate încercau anchetatorii să mă facă să recunosc ceea ce nu făcusem, cum își alternau rolurile, unul era blând și cinic (bine, îmi spunea, nu recunoști acum, și se uita la ceas, o să recunoști mâine dimineață la patru, n-o să recunoști la patru, o să recunoști la zece, n-o să recunoști la zece, o să recunoști peste trei zile, sau peste trei luni, sau peste zece ani, e timp, nu ne grăbim..."), altul mă înjura în mod ordinar de mamă, mă ținea în picioare opt ore, în timp ce el mânca sandviciuri, bea cafele, fuma după ce în prealabil avusese grijă să nu mi se dea să mănânc în ziua aceea, și râgâia, se scobea în măsele și mă asigura că singura mea șansă e să recunosc, să fiu condamnat, să ispășesc pedeapsa și să scap... să mă orientez în direcția asta, fiindcă nu exista alta și atunci toate acestea, celulă, interogatoriu, nopți nedormite, or să înceteze. Altul mi-a spus la un moment dat cu sinceritate: „Mă Petrini, tu oi fi crezând că noi suntem niște tâmpiți, că nu știm că tu de fapt n-ai făcut nimic, dar ce nu înțelegi tu e faptul că ne ești mai necesar aici decât afară". De unde reieșea că ăsta avea sentimentul net că ei stăpâneau lumea și că ei decideau cine era necesar afară și cine înăuntru, o împărțiseră, această lume, și domneau peste ea în toată voia... Ăsta însă, cu vătraiul lui și tonalitățile lui gingașe, nu știu de ce, mă prinsese descoperit. El nu trăia într-un joc complicat de smulgere a unei recunoașteri, ca aceia care mă trimiseseră aici, și în fața cărora spiritul meu se putea mobiliza, el era un om simplu, și iată ce vroia să-mi facă el mie... să mă lovească în cap, da, descoperise locul... Nu, nu pentru că era gardian alesese el această revelație... Așa, ca om, trăind pe acest pământ și având timp să se coboare în el însuși, se descoperise pe sine prin alții... Cum mă chircisem iar, vrând să adorm cu fruntea pe genunchi, mâhnirea împrăștiată în toată ființa mea deveni deodată agresivă și izbucnii în hohote de plâns simțind că mă înec, în timp ce gândirea își torcea mai departe firul, străină parcă de suferința mea. Da, avusese dreptate Ion Micu, aveam și eu ce pierde în închisoare, aveam de ce mă teme. Nu convingeri politice, ca el, ci convingeri mai adânci, că lumea mi-e prietenă și că floarea gândirii mele ar putea fi de folos cuiva. Ceea ce spusese el în acea mare discuție de la braserie, îmi sunase atunci prea abstract, dar el știuse ce spune și de aceea acceptase o clipă de umilință, numai să nu mai trăiască o dată ceea ce trăiam și eu acum... Zguduirea, șocul mâhnirii încetă apoi după asaltări repetate în care suferința atingea creasta înaltă a eliberării, eliminând, ca pe-un microb periculos, duioșia abjectă a stârpiturii umane, gardianul care crezusem o clipă că venise să-mi dea drumul să mă duc în dormitor și să dorm cu ceilalți. Printre crăpăturile scândurii zării lumina răsăritului și curând auzii goarna care suna deșteptarea. Un gardian veni și îmi dădu drumul, alergai să mă îmbrac și să mănânc, apoi coborârăm în întunericul minei. Seara, mă dezbrăcai și căzui într-un somn asemănător plumbului pe care îl dislocam din galerii, dar o mână mă zgâlțâi și mă smulse din el: la carceră! Era același gardian din seara trecută. Încercai să-mi arunc pe umeri mantaua și să-mi vâr picioarele în bocanci: nu, fără manta și bocanci! În cămașă și desculț.

În carceră simții primejdia: ăsta spusese ieri, ciocănindu-mi tâmpla cu vătraiul, că acolo *ar trebui* să mă lovească. Ar trebui, asta înseamnă că *nu putea,* dar mă putea lichida vârându-mă seară de seară între cele patru scânduri ale carcerii, obținând același rezultat. „Ei, bine, îmi spusei, cu o hotărâre mai rece decât frigul care mă învălui, n-o să mor, dar în schimb o să te omor eu pe tine. Dacă nu cumva mi-e scris să mor totuși eu și tu să trăiești și să înfloreși mai departe. Să vedem!".

I. 1. Preliminarii. Probabil că nici o altă creație literară românească nu a avut succesul pe care l-a înregistrat romanul *Cel mai iubit dintre pământeni.* Apărută în primăvara anului 1980, această ultimă creație a lui Marin Preda (la foarte puțină vreme prozatorul avea să piară în chip tragic) reprezintă nu numai apogeul unei cariere scriitoricești, ci și un reper fundamental al literaturii române.

Scanned with OKEN Scanner

Intuindu-i complexitatea tematică și artistică, interpretările critice n-au ezitat să-l numească *roman total* (Eugen Simion), pentru că această amplă construcție epică se edifică din dezvoltarea și interferența mai multor componente: *roman de dragoste, roman politic, roman intelectual, roman senzațional, roman de moravuri.* Toate acestea se armonizează într-o idee morală cuprinzătoare: *mitul fericirii prin iubire,* sintetizat în celebra frază finală – „Dacă dragoste nu e, nimic nu e." Ea exprimă deopotrivă o credință, un ideal și un avertisment.

2. Subiectul. Folosind tehnica relatării la persoana întâi (doar pe o porțiune a celui de-al treilea volum narațiunea se realizează la persoana a treia), romanul are forma unei lungi confesiuni prin care personajul principal, *Victor Petrini,* își reconstituie existența, parcurgându-i sincer și lucid momentele și încercând să-i afle un sens. A cunoscut mai multe experiențe erotice (Nineta, Căprioara, Matilda, Suzy) și, din diferite motive, a eșuat în toate. A studiat filozofia și, tânăr asistent, avea în față o strălucită carieră universitară, ambiționând să creeze o *nouă gnoză* și compunând un eseu despre *Era ticăloșilor.* S-a căsătorit cu Matilda (punând sub semnul întrebării prietenia cu Petrică Nicolau, căruia aceasta îi era soție) și a avut cu ea o fetiță, dar relația conjugală se desfășoară sub semnul unei adânci incompatibilități și se degradează lamentabil. În același timp, existența sa socială este deturnată în urma unuia dintre abuzurile cu efecte deseori tragice prin care un regim politic arbitrar începea să se consolideze în deceniul al șaselea. Ajunge la închisoare, la canal și apoi într-o mină de plumb, unde ia act de treptele cele mai de jos ale abjecției umane. Aici ucide, spre a nu fi el cel ucis, un gardian care îl supune unui regim de exterminare. Pus în libertate, e părăsit de Matilda și lucrează în serviciul de deratizare publică, prilej cu care cunoaște viața și mentalitățile mediilor sociale periferice. Ajuns, în cele din urmă, contabil la „Oraca", se îndrăgostește de Suzy, femeie tandră, docilă, candidă – opusul Matildei –, dar neprevăzutul îl împiedică încă o dată să ajungă la un liman afectiv: apărându-se, îl ucide pe fostul soț al lui Suzy, pe care îl aruncă din cabina unui teleferic, și ajunge din nou la închisoare...

3. Problematica. Cea mai cuprinzătoare componentă epică a romanului este cea erotică. Ea înglobează celelalte experiențe (socială, politică, intelectuală) ale lui Victor Petrini, care, ilustrând tragic condiția „ființei umane înlănțuită de puterea circumstanțelor", nu încetează să creadă în mitul fericirii prin iubire. Prin experiențele erotice ale personajului, romanul relevă anumite *tipuri de relație a individului cu existența (realitatea)* în tentativa sa de a o cunoaște și a și-o asuma. Victor Petrini consumă – și este consumat de ele – patru durate erotice esențiale, fiecare fiind coincidentă nu numai cu o vârstă a sa, ci și cu o circumstanță socio-politică bine determinată.

a. Nineta este prima iubire a *adolescentului* Victor Petrini. Ea își are originea într-o senzualitate intensă, care tulbură simțurile. Personajul confundă, acum, existența cu aparența, cu formele ei exterioare. Perfecțiunea halucinantă a trupului femeii, voluptatea atingerilor pot fi lesne considerate drept existența însăși, pe care personajul crede că o poate lua în posesie totală și definitivă. Aflat la această vârstă, Petrini proiectează în existență propriul său ideal pe care-l transferă dinspre aspirație spre realitate. Alcătuită precar, în virtutea acestui transfer, legătura se desface din aceeași cauză care o născuse: capriciul. Personajul refuză să se plimbe pe o anumită stradă la invitația Ninetei (*de ce tocmai această stradă?*) și Nineta îl părăsește.

Scanned with OKEN Scanner

Deznodământul îi provoacă lui Petrini o suferință intensă, dar va rămâne singura sa victorie în confruntarea cu existența. El refuză – și nu va mai avea prilejul să o facă – o direcție care *i se indică,* iar refuzul îi creează iluzia că poate să opteze. Acestei experiențe erotice îi corespunde, în plan social, un sistem de relații întemeiate pe principiul libertății individuale (anii dinaintea războiului).

b. Relația cu *Căprioara* îi creează eroului iluzia că poate *domina* existența și că este un răsfățat al ei. Pe fondul performanțelor în studii și al obținerii unei licențe strălucite, o fată îl privește fascinată, iar Petrini, din orgoliu juvenil, are convingerea că este „un ales", din moment ce existența, sub înfățișarea superbă a Căprioarei, l-a selecționat dintre atâția alți „pretendenți". El nu realizează, decât după consumarea tragică a întâmplărilor, că a luat drept existență autentică o zonă „neclintită și amorfă" a acesteia, așa cum el însuși definește sufletul Căprioarei. Personajul se află în imposibilitatea de a-și asuma o existență căreia nu i se imprimă nimic din configurația sa sufletească. Mai mult, realitatea întruchipată de Căprioara poartă în sine urmele unei alte „cuceriri" (e însărcinată cu un medicinist), pe care orgoliul exclusivist al lui Petrini nu le poate accepta. El eșuează din nou, iar decizia pe care o ia acum e la limita culpabilității, căci Căprioara moare, în urma unei intervenții inoportune.

c. Dragostea pentru *Matilda* poate fi pusă sub semnul tentației fascinante de descifrare și supunere a unei realități necunoscute, a misterelor și adâncimilor abisale ale existenței pe care eroul dorește să și-o asume. Ambiționând să creeze o „nouă gnoză", el crede că, prin efort teoretic, poate lua în posesie o realitate, descifrându-i toate necunoscutele. De aceea sentimentul armonizării depline cu Matilda îl are de fiecare dată când ea e „rătăcită" – dezorientată, dezordonată, incoerentă, ca însăși existența. E iluzia că, datorită infailibilității demersului său cognitiv, existența i se supune. Petrini își dă seama, însă, că realitatea este, de fapt, un amestec de abjecție și puritate, de păcat și virtute, chemări și respingeri, falsitate și adevăr care pot exista laolaltă, una prin cealaltă sau una în locul celeilalte, în proporții greu de stabilit. El e nevoit să admită că decalajul dintre existență și propria sa proiecție despre aceasta este intrinsec condiției umane. Matilda reprezintă un teritoriu sufletesc *(o existență, o realitate)* imprevizibil – cu latențe incognoscibile și manifestări dizarmonice – care-l absoarbe și îl supune pe Petrini. Ea simbolizează tipul de existență pe care nu forța spirituală (întruchipată de protagonist) o poate lua în posesie, ci aceea financiară (fusese căsătorită cu un evreu bogat căruia i se supusese cu feminitate și căruia îi poartă în timp un respect măsurat) și cea politică (Mircea, care îi succedă lui Petrini, are o importantă funcție în partid).

Nu întâmplător, perioada în care se desfășoară această istorie de dragoste coincide cu epoca răsturnărilor sociale, a presiunii politice și a represiunilor inchizitoriale din „obsedantul deceniu". Petrini numește acest interval din viața sa „perioada Matilda", căci în ea se cuprind suspiciunea și ura agresivă pe care personajul le află atât în spațiul conjugal, cât și în plan social. Echivalențele sunt cât se poate de sugestive: Matilda disprețuiește cultura; pentru ea, scrierile lui Petrini, ca și ale lui Petrică (fostul soț), sunt „tâmpenii" și devin obiect al suspiciunii. Aceleași scrieri vor determina autoritățile să-l suspecteze pe Victor Petrini că ar fi „dușman al poporului".

Scanned with OKEN Scanner

Schimbătoare, imprevizibilă, întocmai vremurilor, Matilda amenință, umilește, înjosește, agresează, devenind, în felul ei, o torționară. Nu altceva îi oferă lui Petrini contactul brutal cu existența socială care-l absoarbe imperativ, prinzându-l în mecanismul de culpabilizare, de umilire și chiar de anulare a individului. Se întâmplă lucruri teribile: profesorii sunt înlăturați de la catedre (Lucian Blaga, printre ei), un simplu „caloriferist" conduce facultatea, studenții sunt exmatriculați datorită originii, poeți semi-analfabeți bântuie prin reviste, refulați de tot felul dirijează cu sadism anchete chinuitoare, iar anchetatul căruia nu i s-a putut dovedi nici o vină primește trei ani de închisoare. Petrini însuși trăiește dramatic consecințele acestor vremuri aberante.

Eșecul său, în această a treia experiență, se datorează acțiunii unor forțe necontrolabile în puterea cărora personajul cade fără putința de a se opune.

d. Cu *Suzy,* eroului i se oferă o nouă experiență și i se deschide din nou drumul identificării, cunoașterii și asumării unui tip de relație cu realitatea. La început, protagonistul e prudent și neîncrezător față de promisiunea unei existențe fericite. Suzy întruchipează realitatea care se lasă cucerită fără să se opună: gesturile îi sunt firești, mirările sincere, dăruirea nereticentă. Ea dă un semn concret despre sine, confesându-se și recuperând astfel un trecut eșuat, un paradis pierdut pe carè îl redă prezentului. Mult râvnita *comunicare* se produce; existența pare a-i da lui Petrini un semn concret al substanței sale, iar acesta îi percepe deplin înțelesurile și îi cere la rându-i *să-l vadă,* să ia act de propria sa viață ca de o realitate individuală concretă.

„Cineva" („cineva care știe", se spune în roman) se joacă, însă, și arbitrarul spulberă încă o dată iluziile lui Petrini. Fostul soț al lui Suzy – pe care Petrini îl ucide, apărându-se – pare un trimis al destinului care se împlinește încă o dată tragic.

e. Este un deznodământ care situează romanul sub semnul unor înțelesuri mult mai profunde: în raporturile sale cu existența, ființa umană nu se află doar în puterea propriilor capricii, a unor forțe sufletești obscure sau a unor determinări sociale aberante, ci și a unei transcendențe arbitrare. Sunt sensuri grave pe care romanul lui Marin Preda le comunică printr-o experiență umană de profundă autenticitate, subordonându-le, ca în toate scrierile sale, unui impresionant imperativ moral – „Dacă dragoste nu e, numic nu e."

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. Citiți romanul în întregime.

III. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. Găsiți și comentați alte relații de cuplu din roman.
2. Folosind și alte aspecte și idei ale romanului, alcătuiți o lucrare de argumentare a afirmației: „Omul este o divinitate înlănțuită de circumstanțe".

Scanned with OKEN Scanner

PETRU DUMITRIU
n. 1924

Petru Dumitriu s-a născut la 8 mai 1924, într-un orășel de pe malul Dunării – *Bazias*, a făcut liceul la Târgu-Jiu și studii de filozofie la București și München. A avut o ascensiune rapidă, spectaculoasă în breasla scriitoricească: la 26 de ani e cooptat în Comitetul Uniunii Scriitorilor, iar la 32, în biroul Uniunii Scriitorilor; din 1956 a devenit redactor-șef al „Vieții românești".

Prima sa carte – *„Euridice, 8 proze"* se bucură de comentariile favorabile ale criticii (G. Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Ion Negoițescu); îi urmează un an de publicistică, vizibilă adaptare la cerințele epocii. Într-o anchetă, își punctează opțiunile literare: ca *stil* – *realismul*, ca *tematică* – *istoria societății românești* în perioada contemporană, ca *etică* – *oamenii noi* și comportarea lor în conflictele prezentului. Prozele scurte apărute în presa literară, în 1948 *(Dușmănie, Bedros din Bazargic)* și apoi romanele *Drum fără pulbere* (1950), *Pasărea furtuniii* (1952) se conformează canoanelor realismului socialist. Concomitent însă, Petru Dumitriu publică două capitole mari – *Bijuterii de familie* (1949) și *Davida* (1954) – ale viitoarei *Cronici de familie*.

Opțiunea pentru stilul de creație realist-robust însoțit de rezerve față de orientările moderniste generând polemici aprinse în presă se confirmă prin apariția *Cronicii de familie* – evenimentul literar al sfârșitului de an 1956. Începe să publice, grăbit, masive capitole din *Biografii contemporane*, fapt ce face ca manuscrisul integral să fie ulterior confiscat de Securitate.

În 1960, Petru Dumitriu călătorește, cu soția, la Praga și Berlin, și trecând prin Poarta Brandenburg, se îndreaptă spre lumea liberă. La 36 de ani, acceptă un nou început, își alege ca patrie a exilului Germania și franceza ca limbă a exprimării artistice. În următoarele decenii prestigioase edituri îi publică romanele:

1961 – *Rendez-vous au Jugement dernier* (roman) / *Ne întâlnim la Judecata de apoi* (traducere în limba română:1992)
1962 – *Incognito* (roman) – situat în apropierea cunoscutei cărți a lui Boris Pasternak – *Doctor Jivago*.
1964 – *L'Extreme Occident* (roman) / *Extremul Occident*
1966 – *Les Initiés* (roman) / *Inițiații*
1967 – *Le sourire sarde* (roman) / *Surâsul sard*
1968 – *L'homme aux yeux gris / Omul cu ochii gri* (trilogie de inspirație istorică)

O criză spirituală îl cufundă pe Petru Dumitriu într-o tăcere de un deceniu din care se reîntoarce prin confesiuni morale, spirituale și religioase:

1979 – *Au Dieu inconnu / Dumnezeului necunoscut*
1981 – *Comment ne pas l'aimer / Cum să nu-l iubești*
1982 – *Zéro, ou le point de départ / Zero, sau punctul de plecare* (traducere în limba română:1992)
1983 – *La liberté / Libertatea*
– *Mon semblable, mon frère / Fratele meu, seamănul meu*
– *Walky-Talky, marcher vers à Dieu, parler Dieu / A merge spre Dumnezeu, a vorbi cu Dumnezeu.*
1984 – *Je n'ai autre bonheur que Toi / N-am altă fericire decât pe Tine*
Essais de devotion moderne / Eseuri de devoțiune modernă
1988 – 1989 – romanele:
La femme au miroir (Femeia la oglindă)
Les amours difficiles (Iubiri dificile)
La moisson (Secerișul)

Scanned with OKEN Scanner

După 1989, scriitorul revine în literatura română cu *Proprietatea și posesiunea* (1992), dar și cu reeditări: *Euridice* și *Preludii la Electra, Cronică de familie, Incognito*. Se începe totodată în cultura română traducerea romanelor și a eseisticii sale.

Petru Dumitriu reunește într-un singur destin două experiențe tragice, definitorii pentru condiția scriitorului în Europa postbelică: *compromisul* pentru salvarea scrisului în propria-i patrie și limbă, *exilul* – ca preț al libertății.

CRONICĂ DE FAMILIE

I. 1. Când apărea *Cronică de familie*, la sfârșitul primului deceniu postbelic (1956), literatura română cunoștea doar două asemenea încercări de reconstituire a istoriei sociale prin „saga" unei familii: „ciclul Comăneștenilor" (cuprinzând 5 romane) de Duiliu Zamfirescu și ciclul Hallipilor (alcătuit din 4 romane) de Hortensia Papadat-Bengescu.

Deși compusă din trei volume, *Cronică de familie* depășește însă ambele cicluri sub aspectul *vastității* (are circa 1850 de pagini), al *duratei istorice* (acoperă aproape un secol de istorie românească) și mai ales prin *creația de personaje* și absorbția *diferitelor structuri epice* ale romanului doric tradițional.

2. Veritabilă epopee în 24 de capitole, *Cronică de familie* urmărește mărirea și decăderea familiei boierești a Cozienilor de-a lungul a 80 de ani, din 1862 până la anii de după al doilea război mondial, și trecerea lor prin marile evenimente ale istoriei: trei războaie, răscoalele țărănești din 1888 și 1907, atentatele și asasinarea oamenilor politici (Barbu Catargiu, I. G. Duca), dictatura carlistă și apoi a proletariatului.

Viața familială și viața politică se împletesc în acest tip de roman. Aici apar personaje istorice: Kogălniceanu, Carol al II-lea, personaje fictive – proiecții ale unor figuri istorice: Șerban Vogoride are ca prototip pe Barbu Catargiu, Nicu Prodan – poate pe N. D. Cocea, Fănică Niculescu – pe viitorul profesor de filozofie Nae Ionescu, marele industriaș Leizer Gherson e copiat după Max Auschnitt.

Interesul *Cronicii de familie* merge spre figurile imaginarului – Cozienii, căci din 335 de personaje – 47 aparțin familiei, și ei acaparează, ca eroi principali, aproape toate capitolele. Creația de personaje relevă la Petru Dumitriu „o excepțională înzestrare pentru portret, un ochi avid de culoare, de pitoresc sau de grotesc" (**N. Manolescu**). Fiecărui personaj îi corespunde un element material definitoriu ce se transformă, prin reverberații, într-o temă proprie: Davida – focul, Herminie – gheața, Lăscăruș – cleiul, Alexandru Cozianu – plumbul saturnian (capitolul I – *Davida*).

3. Cronica reconstituie o întreagă epocă și descrie minuțios, în manieră balzaciană, arhitectura și interioarele, vestimentația, mobilierul, covoarele, mesele copioase și rafinate și operele de artă, dar reproduce și limbajul grav sau ironic, caustic sau suculent al Cozienilor, politicienilor, sau al lui Carol al II-lea.

Petru Dumitriu ambiționează să realizeze *Comedia românească*, având drept repere *Comedia umană* a lui Balzac și *Comedia modernă* a lui Galsworthy, dar prin distanțare realizează uneori parodia sau pastișa, nu numai replica fidelă a structurilor narative ale acestei specii a romanului doric, cu tentația totalității.

Scanned with OKEN Scanner

Deși unele episoade amintesc de Stendhal și Flaubert, de frații Goncourt sau Zola, altele, prin atmosferă, de Tolstoi și Turgheniev, stilul său are uneori densitatea poetică a lui Proust, iar personajele par decupate de fantezia marquesiană (*O călătorie de plăcere*).

Temele dezvoltate de Petru Dumitriu trimit frecvent la cărți fundamentale ale prozei românești: *tema vieții la țară* obligă la comparații cu Duiliu Zamfirescu și Ionel Teodoreanu, *tema răscoalei* asociază numele lui Rebreanu, *tema războiului* trimite la conexiuni cu cărțile lui Mihail Sadoveanu și Cezar Petrescu.

4. *Cronică de familie* absoarbe și topește atâtea modele narative, încât, mai mult decât *o comedie românească*, devine *o sinteză romanescă*. Titlurile capitolelor – după sugestia lui N. Manolescu – refac istoria romanului prin capodopere: *Viața lui Bonifaciu Cozianu, O călătorie de plăcere, Bijuterii de familie, Viața la țară, Mizeriile războiului, Plăcerile tinereților, Cariera lui Dimitrie Cozianu, Boierii vechi și noi, Tinerețea lui Pius Dabija.*

BIJUTERII DE FAMILIE

(fragment)

Doamna Vorvoreanu încercase de trei ori să adoarmă și de trei ori se trezise din toropeală, înăbușindu-se, asudată, visând urât. Pernele popii erau prea mari și prea moi. Puteai să te cufunzi în ele în somn și să-ți ascunzi fața cu totul, înăbușindu-te, până când visul urât și bătăile înnebunite ale inimii te trezeau. De mirare cum dorm Elvira și Eleonora... Elvirița e tânără, sănătoasă și poate că a nimerit o pernă mai tare. Dar Eleonora, a cărei suflare nu se aude... poate că s-a sufocat în pernă?

Doamna Vorvoreanu se trezi de tot la gândul acesta. Inima începuse să-i bată deodată foarte puternic.

Eleonora... Da, fusese un chin îngrozitor după-amiaza cu ea. De data asta doamna Vorvoreanu nu mai făcuse greșeala de a începe vorba cu ea. Dar totuși, vorbea ea și singură destul. Mereu pe muchie de cuțit, mereu la un fir de păr de lucrurile îngrozitoare care cu nici un preț nu trebuiau spuse. Oare licărirea aceea pe care doamna Vorvoreanu crezuse că o surprinde în ochii Eleonorei nu era numai amăgire? Iar dacă nu, atunci era într-adevăr așa cum i se păruse, o lucire de batjocură, o scăpărare de veselie asupra acelui joc crud și nemilos al prefăcutei nebunii care mereu amenință să se prefacă în cuvântul ultim, răzbunător care va chema ancheta, judecata, poate condamnarea din partea oamenilor, moartea socială? Doamna Vorvoreanu stătea pe spate cu mâinile sub cap și cu ochii larg deschiși în întuneric și asuda de frică.

Se mângâia zicându-și: „Nu face nimic, nu e adevărat, mi se pare numai, o iau razna de frică. Dar n-am dreptate, e pur și simplu căzută în mintea copiilor. N-are ce să ne facă. Cum sosește la oraș, pot cere s-o pun sub curatelă, sub curatela mea, bineînțeles. Dar dacă a făcut un testament pe care eu nu-l cunosc? Îl vom ataca în justiție. Nu las eu să se treacă așa de ușor peste voința mea. Dar ea e lângă mine, și poate chiar acuma râde și prin somn de farsa pe care mi-o joacă. De felul în care mă biciuie până la sânge cu frica și cu deznădejdea. Râde și în somn cu siguranță. Puțin mai lipsește și are să izbucnească în hohote de râs..."

Era îngrozitor și nu era nimic de făcut.

„Chiar dacă s-a prostit de ce a pățit atunci – se vede cât de colo că-și revine din oră în oră din zdruncinătura aceea a minții, își aduce aminte tot mai bine de tot mai multe detalii... În curând își va aduce aminte de prea multe. Și atunci sunt pierdută. Atunci s-a terminat cu mine. Și cu copiii. Mișu e ofițer. Ce fel de ofițer o să mai fie? Cum o să-l privească camarazii de regiment? E în stare să-și zboare creierii. Iar Elvira, și așa destul de primejduită cu câte le făcea ea, dacă ar mai fi fiica unei... astfel de...

Dar poate că Eleonora nu e ramolită, și poate că nu-și revine. Poate că e zdravănă la minte ca mine, sau mult mai zdravănă ca mine, și are puterea să mă joace în felul ăsta dezvăluindu-și din ce în ce gândurile față de mine, ca să mă zdrobească în sfârșit când va voi. Dacă va binevoi să mă zdrobească, și dacă nu preferă să aibă un animal de chinuit ani de zile.

Scanned with OKEN Scanner

Da, dar atunci de ce s-a lăsat adusă aici fără împotrivire? Ei și, dacă am adus-o aici, se află în vreo primejdie?..."

Doamna Vorvoreanu se zvârcoli neliniștită. Îi era prea cald cu atâtea pături, saltele și perne. Soba fusese prea încinsă. Dar printre scândurile țintuite în ferestre pătrundeau lame reci de vânt.

„Dacă se joacă mult cu mine, am s-o omor", se gândea doamna Vorvoreanu. Încet-încet, cu ochii larg deschiși în întuneric, își aminti de privirile nedumerite ale nevestei învățătorului, își aminti că trebuise să roșească atunci când Eleonora vorbise de „hoațele alea", cum tremurase de frică și de umilință.

Nu, așa nu se poate trăi. Mai bine să moară. Dar de ce să moară ea? O cuprinse o revoltă, o ură înfricoșătoare față de ființa care dormea dincolo, fără nici un zgomot de răsuflare. O treceau fiori răcoroși, fiori de ură. Da, asta era și singura soluție. Asta era. Șopti în întuneric:

– Elvira, ...dormi?

Nici un răspuns. Elvira răsufla liniștită.

Da, Eleonora era plăpândă. N-avea multă putere în ea. Iar ea, doamna Vorvoreanu, grea și puternică, o putea ține nemișcată. Cu genunchii, cu mâinile. A doua zi nu s-ar putea dovedi nimic. Sau poate ar trebui să sară în toiul nopții, țipând, deșteptându-l pe Mișu, pe soldați, că Eleonorei i-a venit rău, că trebuie un doctor? Sau mai bine același lucru mâine dimineață abia? Dar cum să stai o noapte întreagă... după aceea... după... cu ea alături?

Doamna Vorvoreanu se zvârcoli, nădușită, frământată. Întunericul era adânc, și afară zgomotele neîncetate ale vântului. Cât era ceasul? Cine putea ști? Târziu de tot, dar mai era încă mult până la ziuă. În stânga Elvira dormea, răsuflând adânc și liniștit.

Doamna Vorvoreanu se dădu jos, în picioarele goale. Apucă în mâini perna uriașă a popii, perna prea moale care putea să se lipească pe toate părțile feței, să astupe cu totul orice cale a aerului, să oprească viața. Pipăi cu mâna până întâlni patul. Căută cu degetele ușoare prin întuneric, până întâlni fața Eleonorei. Ca fulgerul o acoperi cu perna, o apăsă, se urcă pe ea cu trupul ei mare și greu, îi stăpâni zvârcolirile slabe sub plapumă, cu genunchii și cu mâinile, până nu mai simți nici o mișcare. Stătu așa multă vreme, nemișcată, fără zgomot.

I. 1. Preliminarii. Partea a șasea a *Cronicii de familie*, intitulată *Bijuterii de familie*, apărută cu mult înainte, ca nuvelă, în revista „Viața românească" (nr. 3–4 și 5–6 din 1949), e nucleul germinativ al romanului, ce reia, prin efecte și analogii, episoade anterioare (din *Davida* și *O călătorie de plăcere*): Elena Vorvoreanu ajunge să dorească și să provoace o crimă, ca și mama ei, Davida, iar gestul ei ucigaș sancționează atât șirul de umilințe îndurate din partea bunicii ei, Sofia, devenită baroana von Bodmann, cât și vechile complexe și uri ale copilăriei, pricinuite de sora ei, Eleonora. În următoarele părți ale romanului, bijuteriile reapar, purtate de Elvira, fiica Elenei, în câteva împrejurări cruciale ale istoriei familiei, și vor declanșa alte drame.

2. Tema. Acțiunea se petrece în iureșul răscoalei din 1907, aproape de mijlocul răstimpului celor 90 de ani cuprinși în „Cronică...", sugerând o axă de simetrie. E un moment de cumpănă în evoluția Cozienilor, a marii boierimi în genere și a înseși istoriei țării. Cozienii își convertesc averea în acțiuni și bijuterii (moștenirea Sofiei von Bodmann a revenit, surprinzător, singurei urmașe ce a păstrat legătura cu pământul și s-a retras „în cel mai păcătos dintre conacele sale") ce se adaugă moșiilor. Tema familiei și a moștenirii se suprapune cu tema amplă a răscoalei: țăranii, disperați de lipsa pământului, de sărăcie și foame, se răzvrătesc.

3. Subiectul. Cele zece capitole ce compun *Bijuterii de familie* respectă, prin succesiunea riguroasă a momentelor subiectului și prin fidelitatea față de cronologia întâmplărilor, desfășurarea gradată a romanului tradițional.

Scanned with OKEN Scanner

Primele două capitole alcătuiesc o veritabilă „punere în temă". Elementele expoziţiunii se succedă în ritm lent: introducerea personajelor, descrierea celor două lumi – ţărani şi boieri – aflate faţă în faţă în tren, discuţiile despre pământ dintre ţăranii rezervişti veniţi la gara din Salcia, din satele vecine, şi despre ridicarea ţăranilor în Moldova, apariţia studentului şi mai ales a lui Marinică. Acesta pare mesagerul unei alte ordini decât cea ştiută, le vorbeşte ţăranilor despre Moldova răsculată unde vezi pretutindeni fumul ca o pânză, iar vântul miroase a ars, despre scularea întregii ţări, despre studenţi ca trimişii justiţiari – „Nu se atinge nimeni de ei, umblă pe cai albi, cu poruncă de la şapte împărăţii şi de la regină, să schimbe soarta românului necăjit...".

Intriga naraţiunii (cap. III) o reprezintă începutul răzvrătirii ţăranilor porniţi să-şi facă învoielile cu arendaşii cu totul altfel, şi, secundar, fuga Elenei Vorvoreanu, care, sub motivul salvării fiicei ei, Elvira, îşi abandonează sora ce le găzduise, lăsând-o în mâinile răsculaţilor cu speranţa că va fi ucisă. Cei doi arendaşi, Ivancea din Salcia şi Alexiu din Vladomira, sunt opriţi din fuga lor, judecaţi şi decapitaţi pe pragul primăriei de doi dintre ţărani, cei mai năpăstuiţi, Uracu şi Pârvu.

Drama Cozienilor şi mersul răscoalei se întrepătrund în epica romanului, cele două planuri alternând continuu în desfăşurarea acţiunii. Întreg capitolul IV relatează drumul Elenei şi al Elvirei de la moşie la oraş: oprirea la gară (loc predestinat parcă întâlnirilor dintre ţărani şi ciocoi, dar şi al solidarităţii dintre instigatorii arestaţi şi ceferişti), călătoria cu trenul şi discuţiile cu alţi mari proprietari goniţi de pe moşiile lor de flăcările răscoalei (colonelul Rusescu şi Hariton Augustatos), sosirea la casa lor de la oraş şi apoi retragerea ei ca să cerceteze bijuteriile de familie şi acţiunile la diferite societăţi străine, toate furate de la Eleonora, ce le avea, pregătită de plecare, în caseta de lemn de trandafir şi valiza de piele tocită.

Simetric, capitolul V urmăreşte destrămarea solidarităţii ţăranilor, preocupaţi acum să-şi pună la păstrare grâul luat din hambarele boiereşti, dar şi hotărârea plecării la oraş ca să dea foc prefecturii şi tribunalului. În fruntea lor se află Uracu, Rizea, Iordache şi Marinică, atunci când, intraţi în oraş, se îndreaptă spre piaţa mare unde aştepta armata.

În capitolul VI conflictul social atinge punctul culminant prin confruntarea dintre ţărani şi armată, privită ca spectacol ameninţător din casa Matildei Misirliu de către musafirii ei, mai-marii locului: prefectul, colonelul Rusescu, Hariton Augustatos, Zoe Izvoranu, Elena Vorvoreanu. Privesc cu toţii îngroziţi cum soldaţii trag în aer şi îl acuză pe colonelul Cilibia, aflat printre ei, de trădare, se simt tot mai neliniştiţi până ce aşteptarea colonelului se confirmă: în piaţă apare Regimentul Patru Roşiori şi, în scurt timp, răsculaţii sunt împrăştiaţi. În salonul Matildei Misirliu se continuă jocul de cărţi, în timp ce soldaţii cară morţii din piaţă.

Capitolele următoare relatează întoarcerea acasă a ţăranilor (cap. VII), dar şi a Elenei Vorvoreanu, însoţită de copiii ei, Elvira şi Mişu, ofiţer în regimentul de roşiori. O regăsesc pe Eleonora, salvată şi îngrijită de familia învăţătorului, dar bolnavă, slăbită şi cu mintea tulburată. Temându-se că îşi revine şi îşi aminteşte toate amănuntele fugii lor, îngrozită de o altă perioadă de aşteptare a moştenirii, Eleonora îşi sufocă sora cu perna, în somn. Drama Cozienilor atinge aici punctul culminant.

Scanned with OKEN Scanner

Deznodământul narațiunii e construit prin aceeași simetrie a planurilor, împușcarea țăranilor răzvrătiți, duși departe de sat, cu șlepul, pe Dunăre (cap. IX) și triumful celeilalte clase, surprinsă la teatru, prin ochii prefectului, ce vine în capitală să-și anuleze destituirea. Elena și Elvira își etalează în lojă bijuteriile de familie (cap. X).

4. Arta narativă. *Bijuterii de familie* dovedește prin structura narativă încadrarea strălucită în tradiția prozei de inspirație rurală, a romanului obiectiv, iar prin portretele personajelor, surprinderea scenelor colective, descrierea interioarelor, dar și subtilitatea înregistrării gesturilor și a reacțiilor, o putere de creație excepțională.

a. **Structura narativă** nu se desparte de marele model al romanului *Răscoala* de Liviu Rebreanu. Se regăsesc cele două planuri de desfășurare a acțiunii (lumea țăranilor și cealaltă, a ciocoilor și a arendașilor), contrastul între sărăcia, foamea, mizeria uneia și luxul, strălucirea, prosperitatea alteia. Mai mult, preferința pentru locurile de întâlnire și confruntare a celor două lumi (trenul, gara, primăria), ritmul lent, pregătitor al răscoalei, limbajul aluziv al țăranilor („Da' cu securea ce vrei să faci, Pârvule? Ce, crezi că mergem după lemne?"), descrierea masei țărănești și reacțiile soldaților, sancționarea fărădelegilor arendașilor în scene de mare violență și cruzime, imaginea trimișilor pe cai albi arată asimilarea la detaliu a artei rebreniene, fără să devină imitație servilă sau pastișă.

Există alte scene magistrale, ca semnificație și construcție, în care Petru Dumitriu se desparte de model: apariția regimentului de roșiori realizată îmbinând descrierea realistă cu evocarea, neliniștea Eleonorei în casa părăsită de toți, scena în care Elena Vorvoreanu cercetează acțiunile și bijuteriile furate, cele două scene din salonul Matildei Misirliu din timpul luptei din piață și după împrăștierea țăranilor.

b. **Portretul** arată cel mai convingător evoluția romanului clasic și totodată rafinamentul scriitorului: după clasificarea etică a personajelor în buni-răi, la N. Filimon și Duiliu Zamfirescu, după cea bengesciană în bolnavi-sănătoși, Petru Dumitriu consacră înlocuirea moralului cu senzorialul. Portretul alunecă deseori în grotesc și caricatură, pornește de la o anomalie a trupului ce avertizează asupra instinctualității ori murdăriei sufletești. Iată portretul Elenei Vorvoreanu, la care detaliul semnificativ se relevă în final:

„Avea ochi frumoși, verzui, iar cute timpurii i se brăzdau de jur împrejurul feței, acolo unde începea un pic de dublă bărbie, și obraji grași. Masele de păr ca grâul copt îi erau ridicate în sus de pe tâmple și o încoronau de-a dreapta și de-a stânga cu două rulouri mari, strălucitoare. Pe tâmple, doamna Vorvoreanu avea o rețea subțire de vinișoare umflate."

Poetica nouă a *corporalității* e însoțită de una a *ochilor sau a privirii*. Astfel, Eleonora are „ochii galbeni, străbătuți uneori de o lucire tâmpă", iar ai nepoatei ei, Elvira, sunt verzi și minunați. Și din înfățișarea lui Marinică se reține privirea „...străpungătoare ca un spin de oțel".

Remarcabil e și portretul colectiv, din primele pagini, al țăranilor și boierilor privindu-se în tren, ce conține suficiente contraste ca să devină o confruntare latentă, anticipând-o pe cea explozivă și sângeroasă.

c. **Descrierea interioarelor** o face un ochi atent la toate detaliile. Salonul Eleonorei de la conacul din Salcia e descris de mai multe ori. Prima imagine e

Scanned with OKEN Scanner

relativ neutră, lumina lămpii se scufundă și se pierde pe scoarțele bătrânești, pe hangerele turcești, sau era respinsă de suprafața aspră a sobei. Din același salon, privirea Elenei înregistrează obiectele gândindu-se cum totul are să ardă: pendula, portretele și fotografiile, covoarele scumpe și divanurile, pianul și perdelele... Și a treia oară salonul e privit de Marinică și țărani, și de la aceeași lampă și de la petrolul ei cândva cu irizări de curcubeu pornește focul, care cuprinde treptat tot. Descrierea e folosită, în gradația ei, cu valoare de potențare a atmosferei încordate, premergătoare răscoalei. O tehnică similară se poate observa și în descrierea bijuteriilor.

5. Concluzii. *Bijuterii de familie,* ca și întreaga *Cronică...*, impune printr-un desăvârșit echilibru între suplețea epicului și fastul descrierii, între incisivitatea portretului și încărcătura interioarelor.

Caracterizarea făcută de Nicolae Manolescu se potrivește deopotrivă întregului și părților: „Sarcasmul, satira, caricatura asigură o armătură puternică și elastică prozei din *Cronică,* neîngăduindu-i nici o clipă să alunece în moliciunea unei arte doar abundente, de fastuoasă descripție. Linia intrigii rămâne precisă, ca și cea a portretului. Epicul e o coardă bine întinsă, cu soluții neprevăzute, câteodată bruște, fără prisosuri. Recunoaștem în structura scenariului tăietura decisivă din portretistică. Din câteva mișcări se schițează subiectul și se ajunge repede la starea de criză. Nu lipsesc loviturile de teatru. Această proză „muscléé", energică, vivace, conflictuală, se sprijină, psihologic, pe două atitudini fundamentale: trufia aristocratică și nevoia de dominație" (cap. *Marile familii* – postfață la ediția 1993 a *Cronicii de familie*).

EUGEN BARBU
1924–1993

S-a născut la 2 februarie 1924, în București. Cunoașterea directă a vieții de periferie a marelui oraș, ca și exercitarea ulterioară a unor profesii dintre cele mai diverse, asigură autenticitatea celor mai bune scrieri ale sale. În deceniile al șaptelea și al optulea s-a aflat în prim-planul vieții literare printr-o publicistică deseori violentă peste marginile urbanității, practicând deopotrivă o critică literară demolatoare și o istorie literară demitizantă (este autorul unei *Istorii polemice a literaturii române).* Reacțiile au fost uneori pe măsură, contestările înregistrând în anii din urmă și o tendință de anulare. O sinteză a literaturii postbelice, întocmită fără prejudecăți extraestetice, nu poate omite însă cele mai bune creații ale sale, care dau imaginea unui prozator puternic și original.

Între acestea, câteva reprezintă realizări certe: romanele *Groapa* (1957), *Princepele* (1969), *Săptămâna nebunilor* (1981); *Ianus* (1993) postum; volumele de nuvele *Oaie și ai săi* (1958), *Prânzul de duminică* (1962).

A murit în septembrie 1993.

Scanned with OKEN Scanner

3 GROAPA

NUNTĂ
(fragment)

Stere nu mai scăpase de gura muierii: nu și nu, că să-l însoare. Aglaia îl știa de când sosise la groapă cu omul de măsura loturile. În vremea aia, Cuțarida era aproape deșartă, o adunătură de case spre Grivița. Cârciumarul și-a ales locul, a dat bacșiș celui care venise cu el și s-a apucat să-și ridice singur prăvălia, o maghernițǎ de lemn. Strânsese vreo trei ciocane de rachiu, câteva sticle și un butoi de vin acrișor, vânzându-l în câteva zile gunoierilor. Aceștia se bucuraseră că le aducea cineva băutură la îndemână. Stere era tânăr și ager, cam duhos, nedezlegat la limbă, nu-și vindea lesne sufletul. Muncea cât șapte, își spăla singur, mânca ce da Dumnezeu, se chinuia să agonisească ceva, să iasă din sărăcie. Sănătos, sănătos, așeza totul la spate, nu se încurca. Avea o privire de punea omul jos, hândrălăii nu ridicau colțul. Îi plăcuse și lui Grigore. Într-un an împrejmuise dugheana, mai înmulțise capitalul, se cunoștea că avea școală de negustor.

Bătrânul îl ispitise, că se ajuta cu el; aflase că e băiat de la țară, sărac. Slugărise la un negustor prin Lipscani de la doisprezece ani, învățase meseria. Când se făcuse de armată, jupânul îi spusese:

– Du-te să te încalțe ăia, să te mai deprinzi și cu alte rele, să vezi și tu ce-i pe lumea asta, și, când oi veni înapoi, te fac om!

Și așa fusese. Se canonise doi ani și pentru stat, căpătase grad de sergent pentru vrednicia lui și se întorsese la stăpân.

Cu ce avea strâns din slugăreală, cu ce mai dosise, putea să-și cumpere un lot de casă mai spre marginea orașului și să deschidă prăvălie.

La plecare, domnul Pandele Vasiliu îl chemase la el în odăi și-i dăduse un scaun. Era pentru prima oară când se întâmplase lucrul acesta.

– Stai colea și ascultă, îi zisese. Acu, ai terminat cu mine. Na banii tăi, numai minte bună să ai! Eu îmi iau mâna de pe tine. La mine au slujit mulți. Au avut ce învăța, când mă văd își scot pălăria. Unii zic că sunt zgârcit și-al dracului. Oi fi, că așa trebuie să se poarte stăpânii. O palmă, două merge. Unde dă jupânul, crește! Ce să te mai învăț? Ia-o încet, de la mic la mare! Fii cu ochii în patru! Se deschid cartiere noi, acolo e câștigul. Dacă ești șmecher, banul crește, face pui! Lasă-i pe alții să petreacă, o să-ți vie și ție rândul. Te uiți că ți-am dat cam puțin pentru cât ai muncit? Să faci la fel. Slugii să nu-i întinzi mâna și să nu-i lași decât atât cât să răsufle, altfel nu te mai respectă. Cumpără un loc și ridică o maghernițǎ, pune o firmă, plătește statului ce-i al lui și nu te mai odihni! Prost nu ești, vrednic te știu, nițel noroc să ai, și atât! Dacă te mai încearcă vreo nevoie, ai să mă găsești.

I-a pupat mâna și-a plecat.

Tot în timpul ăsta murise și taică-su. A stat vreo două săptămâni între ai săi, până l-au înmormântat și au împărțit ce sărăcie le lăsase răposatul. A răsuflat ușurat la plecare. Lipsise atâția ani, nu-l mai lega nimic de pământul muncit de surorile lui, niște alea urâte, spetite de muncă, rele de gură și dușmănoase. Locul său era în altă parte. La oraș, banul se câștiga mai lesne și se cheltuia mai repede. Se spurcase la o viață ușoară, nu mai avea ce să căute la țară.

De la gară, tocmai la primărie se oprise. Cunoștea. A urcat scările, s-a dus la serviciul vânzări-cumpărări și funcționarii i-au întins pe masă o hârtie pe care era desenat orașul. A ales un loc spre Tarapanaua Filantropiei, la groapa lui Ouatu, unde se ridica o mahala nouă. A umblat apoi pe la tribunal să încheie actele, a plătit și nu i-a rămas decât să se ducă să-și vadă metrii cumpărați.

Așa s-a întemeiat. Lucrurile au mers mai greu la început, până învățară trecătorii locul. Băutura e lucrul dracului. După o săptămână nu mai avea loc de ei în dugheană, că pofta vine mâncând și, de vreme ce li se așezase cârciuma în drum, era greu s-o ocolească.

Adusese un dulgher de-i făcuse rafturi și tejghea, și cu ce bani îi mai rămăsese cumpărase câteva mese și scaune. Împodobise apoi lemnele vopsite cu hârtie colorată, tăiată pe margini cu foarfecele și atârnase la geam de două sfori sticle pline pe jumătate, să vadă curioșii ce fel de marfă vinde. Cărase cu Grigore nuiele și împletiseră împreună un șopru deasupra ușii. Acolo se tolăneau

Scanned with OKEN Scanner

vara câinii la umbră şi beau căruţaşii. Mai cumpără o lampă, tot pe băutură, de la un muşteriu cu năravi, şi seara lumina ei trăgea oamenii ca aţa. Cu timpul învăţară şi şoferii drumul cârciumii. Aştia aveau bani şi nu se uitau. Vestea că a deschis unul prăvălie în gura gropii se lăţi. Aflară şi oltenii de cărau zarzavat în mahalalele vecine. Stere ţinea ţuică bună, beai şi-ai mai fi băut. Cârciumarul părea om cinstit, deşi o mai boteza câteodată.

Avea un român tocmit care-i aducea vin. Posomorât şi ăsta, oprea carul, pornit tocmai din fundul Olteniei, desfăcea hamurile, dădea cailor de mâncare şi descărca butoaiele fără să spună o vorbă. La urmă se aşeza pe un scaun şi aştepta dreptul lui până la ultimul ban. Număra miile, le ascundea într-un brâu gros şi după ce spunea: „Ei, noroc să dea Dumnezeu!" se urca iar pe leagănul de lemn şi o lua înapoi.

În câteva luni trebuise să mai facă o odaie alături. O lume amestecată îi umplea prăvălia: mecanici, gunoieri, şoferi, olteni, samsari în trecere prin marginea aceea a Bucureştiului, unii – negri de soare, cu feţele supte şi uscate de vânt, alţii – plini de ulei, cu hainele pătate. Gălăgioşi şi veseli, gustau rachiul, le plăcea, mai cereau. Limbile se dezlegau repede. Înjurau şi băteau cu pumnii lor mari în tejgheaua şubredă. Câte unuia i se făcea a harţă, de-abia îl scoteau ceilalţi pe uşă, să nu-l supere. Când însera, soseau cei de la rampă. Cu muieri cu tot, cu gâtlejele uscate de fumul gunoaielor, osteniţi. Şoferii întorceau camioanele, trânteau uşile de tablă şi năvăleau să se răcorească. Hainele miroseau a resturi încinse, dar nimeni nu se sinchisea. Aburul ţuicii era mai puternic. Ciupeau în treacăt femeile de spate şi goleau împreună cinzecurile. După câteva înghiţituri, o lene binefăcătoare le cuprindea trupurile, râdeau cu bunăvoinţă, prosteşte, scoteau banii murdari şi-i aşezau pe mesele ude şi mai cereau. Hârtiile se adunau în tejgheaua negustorului. Îşi mai făcuse o magazie, un pat ca lumea, era mulţumit. Mai cumpărase mături, pânză de un şorţ, pe care i-l croise Aglaia; nu obosea stând în picioare toată ziua. Se chinuia mai mult noaptea. Se scula din ceas în ceas şi dădea târcoale prăvăliei. Locul era pustiu, îi era frică. Când auzea câinii de la bordeiul lui Grigore, parcă se mai liniştea. Pripăşise vreo două javre la uşa lui, să-l scoale dacă simt om străin, dar dulăii erau mai mult călători, nu trăgeau la casă de om gospodar, când îi căuta erau fugiţi.

Iarna, spre groapă nu-şi mai făceau drum decât negustorii sau lăptarii. Aceştia treceau cu săniile peste Cuţarida. Stere îşi găsea de lucru. Repara butoaiele, le păpurea, nu sta un ceas. Când se ogoiau viscolele, bătea drumul spre bordeiul lui Grigore. Mai vorbeau să treacă timpul, se amesteca şi muierea.

– Dar de însurat de ce nu te însori? aruncase Aglaia într-o zi. Chipeş eşti, bani, de, slavă Domnului! Negustor, negustor! Om cu situaţie, ce mai calea-valea...

Şi-l iscodise cu ochii ei curioşi.

Lui nu-i trecuse prin cap una ca asta.

– Adică de ce să-mi iau eu belea pe cap?

– Ce belea? Nu vezi că te prăpădeşti? Te-ai înnegrit ca pământul. Ce-i puţin lucru să cari toată ziua basamac la neisprăviţii ăştia de muşterii? O femeie mai te spală, mai te calcă, mai îţi face o mâncare ca lumea, că om eşti şi dumneata!

Noaptea se perpelise pe scânduri. Afară ploua. În odăi se făcuse frig. De mult nu mai dormise lângă o femeie. Patul nu i se păruse niciodată atât de tare. Aglaia avea dreptate.

Şi-ntr-adevăr, muierea nu se lăsase, umblase câteva săptămâni, se sfătuise cu nişte rude de-ale ei şi, în cele din urmă, dăduse într-o fundătură de mahala peste unul Marin Roşioară, cu fată de măritat. Cumetrele – că de la ele aflase – spuneau că omul avea casele lui şi atelier. Cu stare, bătrân şi serios. Era dogar şi meşterea acasă, în curte, când l-a găsit Aglaia.

– Bună ziua, zisese nevasta de la poartă.

Meseriaşul s-a oprit cu papura în mână. Om în putere, lucra pe frig afară, numai într-o flanelă.

– Bună ziua, răspunsese şi se ridicase în picioare.

O scormoni pe femeie cu privirile. Ocoli putinele dimprejur şi se apropie.

– Cine eşti dumneata?

– A lui Grigore, de la groapa Cuţaridei, de-i şef pus de primărie...

Meşterul îşi scutură şorţul şi o iscodi:

– Şi ce vrei?

Scanned with OKEN Scanner

Cocoşata s-a uitat repede la curtea largă, plină de orătănii, şi la drumul măturat de zăpadă. În fund se ridicau trei odăi arătoase, cu geamuri înalte, acoperite cu perdele albe. Se simţea mână de om gospodar.

– N-ai vrea matale să intrăm înăuntru, că aici nu se poate vorbi, spuse ea cu şiretenie.

Dogarul clătină capul neîncrezător, apoi îi făcu loc.

– Poftim.

Intrară. Femeia roti ochii împrejur. Casa sclipea de curăţenie. Lucrurile stăteau aşezate la locul lor fiecare şi pereţii erau îmbrăcaţi în velinţe grele, colorate. Ici-colo atârnau fotografii înrămate, şi la răsărit, sub icoană, ardea o candelă de sticlă roşie, abia pâlpâind. Mirosea a gutui ţinute la căldură, şi pe patul înalt, acoperit cu o cergă aspră, dormeau doi motani, care ridicară capetele, leneş, când auziră glasurile. Într-o sobă de tuci mocnea focul potolit. Lumina moale a odăii îţi făcea somn.

– Poftim, stai pe scaunul ăsta, zise Roşioară şi îşi puse mâinile pe genunchi, aşteptând.

Aglaia se aşeză, îşi trase barizul mai bine pe frunte, îl potrivi şi-o luă pe departe:

– Da frumos mai e la dumneavoastră! Se cunoaşte că sunteţi oameni *vrenici*...

– De, rosti dogarul mulţumit de cele ce auzise şi se foi pe locul său.

I. 1. Preliminarii. Alături de *Moromeţii* (1955) şi *Cronică de familie* (1956), romanul *Groapa* configurează excepţia de la creaţia dogmatică a deceniului al şaselea şi intră în rândul realizărilor remarcabile ale prozei româneşti. Imaginea *mediilor* periferice avea câteva bune precedente în proza interbelică (ex. romanul *Maidanul cu dragoste,* de G.M. Zamfirescu), dar, în raport cu acestea, romanul lui Eugen Barbu diminuează până la nesemnificativ viziunea melodramatică, în favoarea unei reflectări realiste de incontestabilă autenticitate.

Pe de altă parte, prozatorul îşi concepe romanul dintr-o perspectivă estetică, respingând viziunea sociologist-vulgară impusă în epoca realismului socialist.

2. Construcţia epică: *a.* Conform declaraţiilor autorului, ideea scrierii romanului se datorează unui fapt aparent banal: închiderea (prin 1945) „gropii lui Ouatu", loc de deversare a gunoaielor, la marginea Bucureştiului. „Evenimentul" reverberează larg în sufletul scriitorului – care cunoscuse bine locul –, dar şi în plan tematic, romanul *Groapa* fiind o reconstituire a lumii cuprinse în acest spaţiu.

Poziţia autorului faţă de fapte este aceea a realismului clasic. El îşi asumă postura omniscienţei, păstrând o anumită detaşare de lume, pe persoana a treia. Ceea ce nu împiedică, însă, prezenţa unor tonalităţi ironice ori a accentelor lirice şi nostalgice.

Un personaj martor – Grigore, şeful gunoaielor – facilitează autenticitatea perspectivei asupra faptelor epice. „Pionier" al locurilor, el asistă la ridicarea noii lumi în preajma „gropii lui Ouatu".

O mitologie deja exista, alta se constituie, într-un proces lent, dar sigur. Prima e lumea bandei de hoţi a lui Bozoncea, cealaltă, lumea mahalalei care se constituie şi trăieşte în jurul cârciumii lui Stere. Sensurile acestor lumi sunt opuse: lumea lui Bozoncea va dispărea, cea a lui Stere se extinde şi se consolidează. Acestea sunt, de fapt, şi cele două *planuri epice* majore ale romanului.

b Primul plan îl are ca protagonist pe *Paraschiv,* care parcurge etapele iniţierii în modul de existenţă a „şuţilor" – categorie pe care prozatorul o

Scanned with OKEN Scanner

înfățișează realist, intuindu-i caracteristicile: ierarhizările bine stabilite în jurul unui centru de putere (Bozoncea, apoi Paraschiv), legea celui mai puternic, agresivitatea dusă până la crimă. Un anumit spirit boem planează peste viața acestor oameni ai acțiunii crude, dar și ai petrecerilor pitorești ori ai pasiunilor nestăpânite. Imaginea lor se constituie firesc, autorul evitând atât tonul acuzator, cât și accesele de simpatie. O componentă esențială a proiecției realiste asupra acestei lumi este limbajul argotic integrat fără ostentație în dialoguri și în discursul narativ. La el se adaugă onomastica, de rezonanță argotică și ea: Oacă, Mână Mică, Nicu Piele, Ciupitu.

c. Cel de-al doilea plan dezvoltă, în fapt, *mitul întemeierii.* Cârciumarul Stere e unul dintre întemeietori, iar cârciuma un reper obligatoriu al lumii care se clădește. Apar apoi biserica și celelalte instituții necesare comunității: cizmarul, croitorul, frizerul. În jurul lor gravitează existența mahalalei și se desfășoară destinele oamenilor. Cel mai pregnant – și urmărit pe tot parcursul romanului – este cel al lui Stere. În el se concentrează istoria acestei lumi. Stere a pornit de la punctul zero, și-a construit cu tenacitate destinul și aspiră la *putere.* Ca și Paraschiv, care aspiră și reușește să devină conducătorul bandei de hoți. Unul – puterea banului, în interiorul legilor care-i structurează lumea, celălalt – puterea fizică, în afara lumii și a legilor. Destinele lor sunt simbolice.

d. Construcția epică a romanului conține și câteva povestiri cu structuri aparent autonome. Ele reprezintă un fel de *portrete narative* și au funcția de a decupa din această lume, deloc amorfă, a mahalalei, câteva individualități: *Moartea lui Marin Pisica* (tăietor de vite care capătă deodată conștiința propriei existențe), *pomana lui Mielu* (retezarea brutală a visului de întemeiere a unui rost personal), *Aja mică* (o poveste de iubire adolescentină sfârșită banal) etc. Relațiile acestor portrete narative cu ansamblul epic al romanului există, însă, la un nivel de subtilitate. Destinele acestor personaje nu pot fi evaluate în afara modului de existență și a relațiilor interioare din care se alcătuiește lumea de la periferie.

Aceste elemente se integrează perfect într-o construcție epică solidă, contribuind la originalitatea unui roman de excepție. Unic, de fapt, în înfățișarea unei lumi inedite.

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

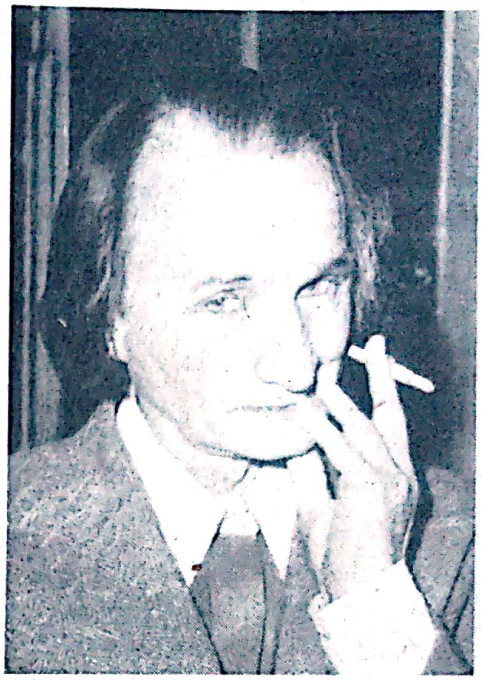
Citiți romanul în întregime.

III. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. **Caracterizați personajele centrale ale portretelor-narative.**
2. **Identificați și comentați elementele alcătuitoare fundamentale ale periferiei.**
3. **Scrieți o compunere despre integrarea și funcțiile „folclorului" de mahala în romanul** *Groapa.*

Scanned with OKEN Scanner

ȘTEFAN BĂNULESCU
n. 1929



Ștefan Bănulescu, unul dintre cei mai originali prozatori contemporani, s-a născut în 1929, la Făcăieni, județul Ialomița, sat din Câmpia Bărăganului, aproape de Dunăre; are studii de filologie și o prezență vie în redacțiile revistelor „România literară" și „Luceafărul".

A publicat volumele: *Drum în câmpie* (reportaje) – 1960; *Iarna bărbaților* (povestiri și nuvele) – 1965, ale cărui ediții ulterioare vor include și poemele în manieră folclorică din placheta *Cântece de câmpie* – 1968; *Scrisori provinciale* (eseuri și povestiri) – 1976; *Cartea de la Metopolis* (roman, primul dintr-o proiectată tetralogie – *Cartea milionarului)* – 1977.

Deși atât de restrânsă, opera lui Bănulescu a configurat un univers memorabil. *Spațiul imaginarului* e *câmpia,* ca la înaintașii (Galaction, Voiculescu, Panait Istrati) și contemporanii săi (Fănuș Neagu, Paul Georgescu). Cu vastitatea-i copleșitoare creează o anumită atmosferă; singurătatea, monotonia, toropeala generează efecte halucinante, sugestia fantasticului amintind deopotrivă de Mircea Eliade și de realismul magic al sud-americanilor.

Proza lui Bănulescu este *mimesis* (imitare a realului), dar și *anamnesis* (memorie, amintire a celor deja create, scrise sau spuse), imaginarul se impregnează de *melancolia descendenței,* de *livresc,* îngăduind situarea sa într-o a treia vârstă a romanului, *corinticul* (N. Manolescu – *Arca lui Noe,* III).

O bună lectură a acestui scriitor reclamă cunoașterea celor două mari coduri ale culturii europene *(mitologia greacă și cea biblică)* și totodată familiaritatea cu *riturile și miturile autohtone* (apar mitul reîncarnării, potopul, vânătoarea inițiatică, dar și paparudele, caloienii), cu *simbolurile* aparținând fabulosului folcloric (dropia, cocoșul, haina, salcia, salcâmul).

Alături de D.R. Popescu și Fănuș Neagu, Ștefan Bănulescu creează o formulă nouă a realismului artistic, romanul mitic, care se impune într-un răstimp când, abia ieșită din dogmatism, proza românească descoperea politicul și istoria.

Mistreții erau blânzi
(fragment din vol. *Iarna bărbaților)*

„Condrat stă în picioare, propteşte vâsla de trunchiurile groase ale stejarilor şi împinge barca prin pădure. De coastele bărcii se lovesc bucăți de gheață și crengi rupte, amestecate cu plavie, cu frunze vechi şi cu pene de cormorani şi de stârci. Furtuna târăşte apa în vârtejuri printre copaci şi hăţişuri. Apa nu e prea adâncă, dar pe sub scoarța copacilor mai bătrâni a urcat până sus spre coroane – şi peste zgomotul furtunii şi al bucăților de gheață, izbite sec de stejari, se aude forfota ei de sub coaja trunchiurilor. Ierbile uscate, rămase de anul trecut, sunt dezvelite de sub apă la bătaia furtunii şi la trecerea bărcii."

I. 1. Preliminarii. Nuvela deschide volumul *Iarna bărbaților* (1965) și e considerată, alături de următoarea, *Dropia,* reprezentativă pentru proza arhetipală a lui Bănulescu. Pornește de la un episod real, anunțat de autor mai întâi într-un reportaj despre Deltă.

Scanned with OKEN Scanner

2. Subiectul. Ca majoritatea narațiunilor lui Bănulescu, subiectul e simplu, de o mare concizie: într-o barcă, pescarul Condrat și nevasta lui, Fenia, duc coșciugul copilului lor să-l îngroape; îi însoțește diaconul Ichim. Apele s-au revărsat și au acoperit aproape tot satul și cei trei străbat pădurea în căutarea pământului, ca să împlinească datina înhumării, dar dincolo de pădure se întind apele.

Condrat vâslește înapoi spre sat, îndărătul căruia se află dunele de nisip unde ar putea săvârși îngroparea. Li se alătură, cu alte bărci, cei doi țigani – Laliu și Dache, chemați să cânte la înmormântarea copilului, și Vica, femeie primejdioasă, huliță și alungată din sat, înspăimântată de năpustirea apelor Dunării și de pieirea în singurătate.

Cei doi soți încearcă să sape mormântul copilului în vârful dunei, să-l întărească cu crengi, dar nisipul se surpă necontenit. Nebăgați în seamă, țiganii încep un cântec nepotrivit, Vica zărește zăporul aducând apele Dunării și pornește cu barca spre sat, cu coșciugul copilului, să-l îngroape la școală, unde s-a adăpostit tot satul. Oamenii veniți cu bărcile îi strigă pe cei doi, Condrat și Fenia, aflați pe duna de nisip, neputincioși.

Privesc cu toții năvala sloiurilor prin care veneau înotând mistreții și sunt cuprinși de o veselie neobișnuită, îl strigă pe mistrețul cel bătrân. Peste râsul tuturor, Fenia aude din groapa de nisip unde rămăsese ghemuită râsul lui Condrat, limpede și nepotolit.

3. Tema. Nuvela surprinde drama unei colectivități confruntată cu pieirea, felul în care indivizii depășesc momentul, regăsind, în datină și rituri, posibilitățile de salvare. Condrat și Fenia încearcă să îngroape copilul, preocupați mai mult de îngroparea și bocirea lui, de „omenirea" sa pe acest ultim prag decât de salvarea lor. Vica se apropie de oameni nu ca să se salveze împreună cu ei, ci ca să nu moară în singurătate. Cataclismului inevitabil colectivitatea îi opune credințele străvechi și săvârșirea neabătută a riturilor. Apariția mistreților și râsul oamenilor semnifică depășirea tragediei, salvarea, sunt manifestările biruitoare ale vieții ce anunță încheierea unui ciclu.

4. Arta narativă. *Mistreții erau blânzi* ilustrează prin atmosferă, personaje, simboluri, *proza arhetipală* a lui Ștefan Bănulescu.

a. Atmosfera eshatologică, de sfârșit al lumii, apare de la începutul până la sfârșitul narațiunii: ploile și revărsarea Dunării alcătuiesc *potopul,* pedepsitor pentru umanitatea restrânsă la un sat.

Barca lui Condrat, ce caută pământ ca să-și îngroape copilul, pare o minusculă *arcă* pornită nu spre salvatorul munte Ararat, ci în căutarea unui mic tumul funerar.

Reducerea universului la duna de nisip pe care se înfruntă Vica și Fenia, prezența morții și amenințarea apelor configurează imaginea existenței, a vieții; nisipul însuși în mișcarea lui imperceptibilă pare ultima realitate a lumii, derizorie, nesigură.

b. Personajele au încărcătură simbolică. În prima parte se regăsește triada consacrată de creștinism, a Sfintei Familii – tatăl, Maica și Pruncul (Condrat, Fenia și copilul mort), dar și triada spirituală, care, alături de tată, fiu, îl include și pe diacon (Ichim), păstrătorul legii, al datinii, care ar trebui să reprezinte Spiritul.

Scanned with OKEN Scanner

Dar chiar diaconul (varianta degradată a preotului) e rupt de sacralitate: el vestește la ieșirea din pădure victoria apelor asupra pământului.

În a doua parte apar alte trei personaje: Vica și cei doi țigani chemați să cânte la înmormântarea copilului; ei întruchipează erosul și cântecul, ultimele forme de manifestare a vieții. Înfățișarea Vicăi (pometii rotunzi și roșii, pieptul plin), ca și legendele și cântecele născocite de oameni despre ea exprimă vitalitatea biruitoare, încărcătura erotică ce ademenește pe toți bărbații, de la hoțul Spovidău până la hogea de la Tulcea. Cei doi țigani posedă o altă forță abisală – a cântecului. Dar înțelesul și rostul său inițial pare pierdut – cei doi cântă la înmormântare nu un cântec funerar ci altul, aparent lumesc, despre câmpie și ierburi, cer și stele – cântecul reflectă haosul lumii și pare să provoace revărsarea finală, zăporul.

c. Simbolurile fundamentale apar la începutul narațiunii *(stejarul)* și la sfârșitul ei *(mistreții)*.

Stejarul, descris de Ichim, pare să fi fost arborele sacru al locului, nimeni nu cutează să-l atingă și el fixează centrul, e o „axis mundi". Prăbușirea lui, trunchiul secat, rădăcinile smulse și amestecate cu crengile din vârful coroanei, toate dovedesc spulberarea armoniei lumii și recăderea în haosul elementelor.

Mistreții ce apar în final stârnesc o neobișnuită veselie. Oamenii recunosc în fruntea cârdului pe mistrețul cel bătrân, știut de la părinți (chior, șchiop, surd, fără un colț și fără coadă, nepăsător la curgerea sloiurilor). După semnele exterioare, după nume (îl strigă Vasile), după jocul său în apă – își dezvăluie valoarea: e animalul consacrat de sărbătorile de iarnă, din preajma Anului Nou (și ziua Sfântului Vasile), când se folosește și *vasilca* (masca de mistreț). Mistreții suri anunță începutul reechilibrării lumii, trecută prin potop, regăsirea sacrului.

d. Cuvântul se degradează, își pierde puterea inițială.

Destăinuirea lui Ichim arată un dar miraculos al vorbirii, ce se relevă numai inconștient, noaptea, în somn și în vis. El retrăiește condiția exilatului – aidoma lui Ovidiu, și se simte străin, neînțeles de ceilalți, neputincios să-și cunoască, să-și stăpânească fantezia.

Simetric, gândurile Feniei alcătuiesc o meditație asupra degradării cuvintelor. Cuvintele lui Ichim – bolborosite, tăiate, spintecate de sunetele gheții; cuvintele lui Condrat – ascunse, pierdute, rătăcite din anii trecuți, toate mărturisesc impasul celeilalte realități, secundare, a limbajului.

În felul ei naiv, Fenia înțelege neputința cuvintelor de a mai repovesti/reface lumea.

Proza lui Bănulescu se dovedește, în articulațiile ei, o sinteză de „vrajă folclorică și coșmar modern" **(Lucian Raicu).**

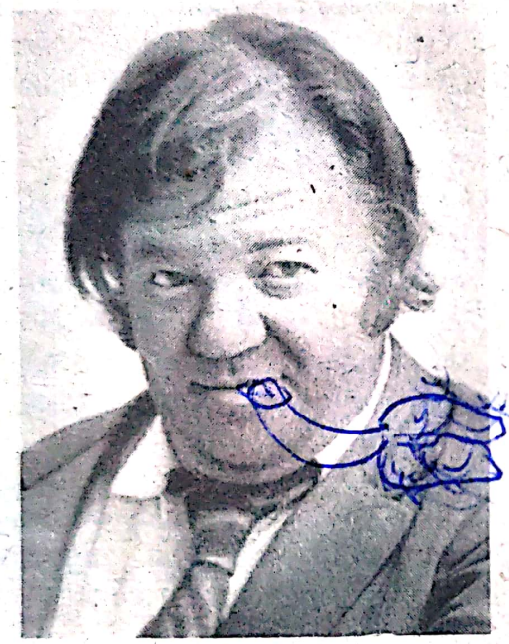
II. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. **Ce aspecte ale textului ilustrează** „vraja folclorică" **și ce înfățișări ia** „coșmarul modern"?
2. **Ce semnificație au tăcerile lui Condrat prin comparație cu monologurile întinse ale lui Ichim și ale Feniei?**
3. **Urmăriți în narațiune confruntarea celor două elemente primordiale:** pământul **și** apa, **pornind de la pasajul citat la început!**

Scanned with OKEN Scanner

III. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Rafinamentul limbajului e o caracteristică a prozei lui Ștefan Bănulescu, ce se vădește din volumul *Iarna bărbaților: „Arta înceată, fraza ceremonioasă, limba păstoasă și aluzivă* sunt, într-adevăr, lucrurile ce se văd numaidecât în aceste povestiri unde e vorba de o *lume* care, folosind un limbaj pe care îl înțelegem, lasă totuși impresia că *trăiește în alt timp și se mișcă după alt ritm.*" (**Eugen Simion** – *Scriitori români de azi*, I)



FĂNUȘ NEAGU
n. 1932

S-a născut la 5 aprilie 1932, la Grădiștea de Sus, în preajma Brăilei, ținut al cărui spirit devine structură și emblemă a multora dintre prozele sale. Debutează în 1959 cu volumul de povestiri *Ningea în Bărăgan*. După 1960, publică, la intervale relativ scurte, mai multe volume de povestiri și romane: 1960 – *Somnul de la amiază;* 1962 – *Dincolo de nisipuri;* 1964 – *Cantonul părăsit;* 1967 – *Vară buimacă;* 1968 – *Îngerul a strigat* (roman); 1976 – *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* (roman); 1982 – *Pierdut în Balcania;* 1987 – *Scaunul singurătății* (roman).

Descinde din familia marilor povestitori români, dezvoltând desfășurări epice de mare densitate, cu ample și originale disponibilități de invenție verbală. Delta, împrejurimile Brăilei, Bărăganul alcătuiesc în prozele sale o geografie spirituală care își găsește expresia într-un stil inconfundabil.

4 ACASĂ
(fragment)

În curtea casei pe care o părăsiseră cu cinci ani în urmă – în 1949 – un om cu căciulă neagră, roasă pe margini, cu o flanea de lână nevopsită, cu mânecile suflecate, rotea prin aer, ținându-l strâns de urechi, un iepure de câmp, și cu muchia palmei libere îi aplica lovituri scurte după ceafă. Îl împușcase în vărsătura Buzăului, care începea mai jos de casă, în capătul ulicioarei pe care zăceau bărci răsturnate, pline de noroi, alicele însă nu-i atinseseră inima, și vânătorul îi scurta chinurile asistat de o ceată de copii.

– Să-l întreb cine-i președinte, zise Eremia, dar bătrâna îl opri.

– Intrăm așa, porunci ea. E casa noastră.

Puse piciorul pe prag și se opri. Treptele de la intrare, din stejar, se tociseră, potcoava fixată la mijloc, ca să cheme norocul asupra celor ce înălțaseră casa, fusese smulsă, se vedea forma ei imprimată în lemn. Bătrâna îndoi șalele și mângâie locul cu podul palmei.

Eremia, cu obrajii încinși de vânt, măsură turla bisericii din apropiere. Auzind în spate, printre plopi, vuietul Buzăului, se aplecă, o ridică pe bătrână, strângând-o de cot, și pătrunseră înăuntru.

Scanned with OKEN Scanner

Mirosul casei lor se pierduse, acum mirosea puternic a motorină, iar cele patru uși, date în albastru, aveau numere.

Bătrâna își aranjă șalul, apăsă clanța și intrară în prima încăpere din stânga. Era camera din austru, aici locuise ea totdeauna. Sus, pe perete, un trofeu de căprioară ciuruit de vreme, iar sub el, la masa acoperită cu o mușama în pătrățele, Eremia îl văzu pe Pavel Odangiu, vecinul lor, care scria ceva într-un registru, muind creionul chimic în gură. Buzele – învinețite – i se mișcau singure, fără să articuleze cuvinte. În dreptul lui, o casă de bani – legătura de chei atârna pe ușă – iar lângă fereastră, un barometru cu acele căzute. De pedalele lui, ieșite în afară ca două capete de vâslă, atârnau verigi de fier – fierarul satului încercase să-l transforme în cântar, dar nu izbutise.

Odangiu rotunji o cifră și ridică fața cărnoasă, roșie, străpunsă de fire de păr albe. Recunoscându-i pe cei doi, ochii lui mici, cenușii, se zbătură mărunt.

– Ce-i cu voi? De ce nu bateți la ușă?

– Am venit cu bunica, răspunse Eremia.

– Vi s-a făcut dor de albia veche! zise Odangiu, sculându-se și împingând scaunul la perete cu piciorul. Zi, babă Gherghino!

Bătrâna adună șalul pe umeri și vorbi încet:

– Am venit să mor, Pavele. Tu ești primarul, du-te și lasă-mă cu Eremia, vreau să mor în odaia mea. Ăla e scaunul meu, l-am învelit cu material de la Brăila. Cumpăra un turc să-și facă fes și-am luat și eu patru coți. Era înflorat.

– Ce-mi pasă mie de poveștile voastre?! Aici e Sfatul popular, discutăm treburile comunei.

– Trebuie să mă lași, ceru bătrâna. Un sfert de ceas, și gata. În odaia asta, tu știi bine, am născut nouă copii. Unde-i lada aia de fier era patul. Acolo au zăcut-și mi s-au stins patru băieți. Tot acolo mi-a murit și omu. Îți împrumuta plugul, primăvara.

– Ascultă, strigă Odangiu la Eremia, scoate-o de-aici.

– Nu, zise bătrâna, nu mai e timp.

Și, ocolind masa, se așeză în scaunul vechi, și Odangiu, năucit, îi făcu loc.

– Cântă-mi, Eremia, zise bătrâna, cântecul ăla al meu.

Eremia împleti palmele în formă de corn, și sunetele se înlănțuiră lungi și aspre:

– Ta... ta... tam... ta... tam.

– Nu, zise bătrâna, vreau cântecul ălălalt – și începu să îngâne: „Hai, Buzău, Buzău".

Eremia, lăsând să-i cadă brațele, o privea îngrozit. Vocea scârțâită a bătrânei pătrundea în el, parcă venind de pe vărsătură, din noroaie, din ascunzișuri de fiare. Și atunci, înfiorat de cântecul ei căznit, începu el să cânte, și ea îl învălui într-un zâmbet dureros. Eremia cânta lung și trist, și când termină, bătrâna se lăsă pe spate, își făcu cruce și spuse șoptit:

– Doamne-Dumnezeule, mărire ție!

Lărgi ochii, și capul i se frânse pe umăr, și un fir de spumă albă i se prelinse la colțul gurii.

În clipa aceea, bucata de pâine pe care i-o dăduse nevasta șefului de gară îi lunecă din sân și căzu pe podele. Dumicatul dat de Eremia se opri în bocancii scorțoși.

– Ce e asta, mă, întrebă Odangiu, ați înnebunit?

– Acuma, ea nu mai poate, răspunse Eremia, a murit – și vru să se apropie de scaun.

Dar nu mai ajunse, Odangiu îl înșfăcă de piept și-l izbi cu pumnul în gură. Eremia se clătină și căzu într-un genunchi. Odangiu, în picioare, își frecă degetele pumnului cu care lovise. Părul, răvășit, îi cădea pe jumătate de frunte.

– N-am vrut să dau, nu trebuia, mi-am ieșit din minți. Hai, se rugă el gâfâit, ia-o și du-te.

– Eu n-am știut, se scuză Eremia. M-a luat încoace, fără să spună ce vrea.

– Minți, viperă! se-nfurie Odangiu. De ce minți, mă?!

Eremia nu se feri. Un gând prostesc îi înlănțuia mintea: „Lângă peretele ăsta am învățat să merg, mă izbeam de el și mă durea capul... ai, cum mă durea!" Își șterse gura cu mâneca, scuipă, ridică trupul bătrânei, ferindu-se să-i privească ochii sticloși, și ieși greoi în curte. Vânătorul cu iepurele plecase, copiii se vedeau spre fundul uliței trăgând de un uluc înecat în vărsătură.

Amețit, Eremia rămase în loc, neștiind ce trebuie să facă, apoi, cu pașii împleticiți, se îndreptă spre șirul de bărci răsturnate sub gard. O durere ascuțită îi frigea buzele. Scoase batista și apăsă cu grijă, să oprească sângele ce-i curgea în barbă. Vântul, răbufnind din câmpie, îl plesni cu picături de ploaie, și el lungi gâtul, pentru ca ploaia să-i spele capul acela frumos, de lup tânăr, frumos dar nu și puternic, puțin prea fraged în frumusețea lui sălbatică.

Scanned with OKEN Scanner

I. 1. Subiectul este, în desfășurarea lui de suprafață, cât se poate de simplu: o bătrână, al cărei nume nu e menționat, însoțită de nepotul ei, Eremia, se întoarce după o îndelungată absență să moară în satul său, în casa unde își trăise tinerețea și își crescuse cei nouă copii.

O bună parte din faptul epic *trecut*, ca și punțile către cel imediat următor, se cuprinde într-un dialog desfășurat alert și cu naturalețe: între Eremia și Valeria (soția șefului de gară), Eremia și „Șontorogul", bătrâna și Pavel Odangiu (primarul satului). O singură frază rostită de bătrână conține, concentrat, aluzia ironică la un abuz trecut – cauză a plecării din sat –, un dramatic sentiment al dezrădăcinării și o puternică dorință de regăsire a limanului sufletesc: *Noi am plecat de-aici pentru că aveam ceva avere și acum nu mai suntem nicăieri... Suntem între străini și între străini nu ești nicăieri.*

2. Universul și procedeele prozatorului Fănuș Neagu își găsesc, prin câteva dintre elementele esențiale ale acestei povestiri, o ilustrare condensată. Spațiul geografic și spiritual este acela al ținuturilor brăilene (satul în care se întoarce bătrâna se numește chiar Grădiștea), locul de întâlnire a întinderilor câmpiei cu adierea Dunării, unde oamenii au darul vorbirii și sunt ispitiți adesea de tânjiri tumultuoase și răscolitoare. Personajele sunt de multe ori atinse de o ciudată *buimăceală* (Eremia și bătrâna la coborârea din tren, Eremia în finalul povestirii), care nu e atât semnul unei derute, cât al uimirii în fața lucrurilor și a întâmplărilor. Uneori realitatea pare insuficientă, banală sau neconvenabilă personajelor, care o completează sau o substituie cu o variantă *imaginară* (de exemplu, versiunea „Șontorogului" despre mutilarea sa).

Prozatorul dovedește însă totdeauna o exersată capacitate de *observație și notație realistă*, care îi facilitează introducerea discretă, dar energică, în text a unor foarte concentrate *embleme ale realității* exterioare și psihologice: mirosul de pâine coaptă sau cocoșii de lut din fereastra unei case, ca repere și semne de recunoaștere a unui loc familiar și protector. *Detaliul comportamental*, gestica surprinsă în durata ei rapidă – ca proiecție a unei interiorități: „Ei întârziau, parcă uitaseră că trebuie să se înfunde pe drumul de câmpie care duce la Grădiștea". Întârzierea este aici marca uimirii și a amânării voluptuoase a unei mari bucurii. „Eremia mușcă încet coaja unsă cu gălbenuș de ou și femeia văzu că are dinți albi ca zăpada. Își adună poalele rochiei pe pulpe, se lăsă lent pe pragul învelit cu un ștergător făcut din papură" este o frază care exprimă în subtextul imediat jocul aproape involuntar de emoții și ademeniri erotice. Exemplele se pot înmulți: femeia „vorbea gâfâit, dușmănos", bătrâna „călca drept pe cărarea acoperită cu zgură de cărbune."

În bună tradiție a realismului clasic, autorul nu ezită să „asculte" gândurile neexprimate ale personajelor, iar procedeul, folosit fără excese, se dovedește foarte util în conturarea deplină a psihologilor: Eremia e atent să-și compună o alură cât mai impresionant virilă în fața femeii care îl place („Acum – își zise Eremia – dacă ea mă privește, eu semăn cu un soldat din filme care pleacă la război"), iar „Șontorogul" își justifică mental gestul de lingușire, în speranța secretă a unui eventual profit („O fi venit să desfacă și să vândă ce-a mai rămas pe la Grădiștea, nu strică să-i pup laba.").

3. Un subtil **sistem de elemente contrarii** e integrat cu ingeniozitate în povestire, sporindu-i complexitatea semnificațiilor. *Bătrâna* reprezintă sensul

Scanned with OKEN Scanner

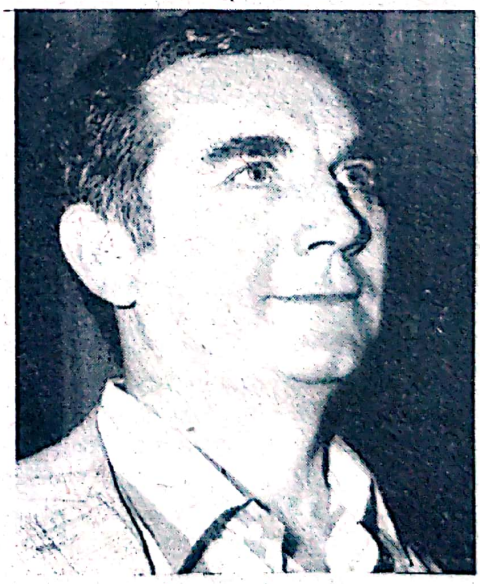
întoarcerii „în pământul uitării", la locuri concrete, încărcate de amintiri și de viață sufletească, în vreme ce Valeria, soția șefului de gară, parcurge sufletește un sens al evadării: „Toate gândurile ți se fac negre aici. Câteodată îmi vine să urlu." Casa, loc al căldurii familiale, a devenit sediul rece al administrației locale; liniștea inofensivă a celor doi pribegi reveniți se opune fricii șoferului care îi consideră încă „dușmani de clasă". Toate acestea sunt sisteme bipolare antitetice care fac ca în subtextul povestirii să se structureze, puternic, dar fără ostentație, un vechi conflict social prelungit în prezentul narațiunii. Stingerea în vechiul ei cămin are în ea ceva mioritic: clădirea, amenajată auster din rațiuni administrative, redevine un simbol al spiritualității și al existenței autentice.

Situate în țesătura narațiunii cu o bună știință a adecvării, toate aceste elemente se asociază în alcătuirea unui supra-plan în care tragismul existenței are o intensitate firească.

II. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. **Comentați elementele (aspirație, comportament) care o diferențiază pe bătrână de soția șefului de gară.**
2. **Comentați episodul final al povestirii *Acasă*, arătând care sunt modalitățile de obținere a dramatismului.**
3. **Citiți și alte povestiri ale lui Fănuș Neagu și găsiți trăsăturile narative și stilistice definitorii.**

DUMITRU-RADU POPESCU
n. 1935



S-a născut la 20 august 1935, în satul Păușa, județul Bihor. Debutează cu un volum de schițe și nuvele, *Fuga*, în 1958. Îi urmează două romane – *Zilele săptămânii* (1959) și *Vara oltenilor* (1964) – și alte trei volume de povestiri: *Fata de la miazăzi* (1964), *Somnul pământului* (1965), *Dor* (1966). O dată cu *F* (1969), prozatorul se dedică îndeosebi romanului, specie care-l consacră pe deplin: *Vânătoarea regală* (1973), *Cei doi din dreptul Țebei* (1973), *Ploile de dincolo de vreme* (1976), *Viața și opera lui Tiron B.*, al cărui prim volum, *Iepurele șchiop*, a apărut în 1980, iar cel de al doilea, *Podul de gheață*, în 1982. Câteva piese de teatru îl situează pe D.R. Popescu între dramaturgii actuali de primă importanță: *Vis* (1968), *Acești îngeri triști* (1969), *Pisica în noaptea Anului Nou* (1970).

„Formula literară a lui D.R. Popescu asociază, de regulă, trei elemente: *gustul pentru mister și spectaculos*, *o intrigă* bogată și, instalat în inima notației realiste, *poeticul*, manifestat în preferința pentru simboluri. Acestea din urmă sunt variate și acoperă un spațiu vast de viață, unde e vorba mereu de crime, iubiri tragice, călătorii bogate în evenimente, personaje ciudate, chiar diabolice, animale malefice etc. (...) Viața apare astfel ca o poveste confuză, neîncheiată, constituită dintr-un amalgam de fapte, bune și rele, urâte și frumoase, verosimile și neverosimile, care se agresează reciproc și se *îngăduie* cu dificultate." (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*)

Scanned with OKEN Scanner

VÂNĂTOAREA REGALĂ

(fragment)

Și atunci ei fugiră după el și când el apăru iarăși pe malul Dunării se lupta cu o creangă cu o hărmălaie de câini. Veni spre domnișoara Mia, urmărit de ei, și mi se păru și mie că jocul devenise prea fără haz și nu mai era joc când ei îl prinseră de pantaloni și-i smulseră haina din mâini. El fugi pe malul apei, dar câinii fură mai iuți ca el și-i veniră în față și-l înconjurară și unul mai arțăgos îl prinse de pulpa pantalonului și-l tăvăli pe nisip. „Intră în apă", zise Irimie și atunci îi văzui pe toți privindu-l cum se luptă cu pocitaniile. „Intră în apă"... „Fiți serioși, ce mama dracului v-a apucat?" Și iarăși fugi în josul apei, dar nu mai intră în pădure: aici măcar avea apa în spate și nu-l puteau încolți din toate părțile. Luă o altă bucată de salcie și prinse curaj și-i altoi la mir pe cei din baltă și se învârti printre ei și urlă ca turbat cu ochii roșii și cu spume la gură. Ajunse în goană până unde se varsă Sâmbăta în Dunăre și se opri chiar pe malul ei și când privi înainte apa limpede se sperie fie de adâncimea ei, fie văzându-și ochii măriți de spaimă și fața și hainele sfârtecate și părul zbârlit și tot tremurul din sine tremurând pe suprafața lucie a râului ca tremurul altei ființe pe care n-o cunoștea. Sofronie și Irimie și Câcea și Chilipir și Zăbic veniră gâfâind și el fugi înapoi de ei și de câinii lor și de prostia lor și nu le mai ceru ajutorul cum le ceruse altă dată ca unor ajutoare ce-i fuseseră și cum le ceruse și mai înainte, când începuse jocul, și nici nu strigă, nici la ei, nici la câini, și nu scoase o vorbă nici când o văzu pe ea acolo unde o lăsase: o privi doar și chiar când după o clipă parcă vru să-i spună ceva sau să strige, gura îi rămase deschisă fără cuvinte și dacă nu avu vorbe nu putui să aflu ce gândise și ce voise. Câinii nu slăbiră și teama de ei și de jocul nebun ce mă scotea și pe mine din fire îi făcură fuga mai ușoară, dar oricât alerga nu avea unde să scape: să intre în pădure și să se ascundă îi fu și mai frică și poate i se păru imposibil să nu-l găsească acolo, iar în salcâmi sau în plopul în care mă aflam eu îi fu rușine să se urce: mai era o ambiție în el, să nu râdă ei de el, așa că rămase pe mal și lovi unde nimeri și urlă și înjură și cum fu din nou tăvălit prin nisip se umplu de scai și când se ridică dintre sălciile tinere și dintre lăstarii de salcâm îl văzui plin de băligi pe picioare și pe cap cu o tufă uscată din care căzuseră frunzele cafenii acoperindu-l și rămaseră negre și lungi și întortocheate ca niște coarne doar crengile subțiri și moarte. Și primul câine care îi sfârtecă pulpa și-l umplu de sânge fu împușcat pe loc de Sofronie și ceilalți asurziți de cartuș și atâțați de mirosul de sânge și de praf de pușcă săriră pe cel mort și-l hărtăniră ca pe-o obială și-o vreme Acatrinei scăpă de urmărirea lor și o privi crunt pe ea cum rezema un salcâm netulburat, dar încă supărată pe el. Răsuflă ca după o luptă bicisnică și când ceata de câțele slăbănoage și de dulăi flenduroși se repezi să-l dea de pământ, lovi cu o creangă dreaptă ca un par; și cum strângea din dinți și cum îi privea arăta ca un animal, nu turbat, uimit și c-o minte rămasă omenească, fiindcă își dădea seama ce se întâmplă și în răstimpuri o privea și pe ea și pe ei și tot aștepta să înceteze gluma lor sau răzbunarea ei, și cum nu înceta nu înțelegea cum bâzdâcul, capriciul sau mândria sau prostia unei muieri te pot pierde din viață. Eu lăsasem lipite de alt plop mai îndepărtat picioroangele și venisem tiptil spre ei și îmi părea rău că n-am o pușcă să dobor toți câinii și mă temeam să nu mă simtă cu mirosul lor flămând și să mă tăvălească prin nisip și m-am urcat în alt plop, chiar aproape de vârf: îi vedeam pe toți din spate. I-am făcut semn cu cămașa lui Acatrinei că sunt acolo și-l văd și l-am chemat învârtind cămașa în aer să vină în plop lângă mine și să scape de gluma lor și el nu m-a văzut. Ei tot îi strigau să intre în apă ori să se lase legat și el poate și-a dat seama mai bine decât mine în ce nimerise și că din prostia și teama lor de turbare și din neînduplecarea ei nu mai era vreme să scape. Și a început să urle, răgușit de cât strigase: sau poate avea vocea lui Ciocănelea. Așa părea. Și răgușeala lui fără vorbe (un fel de geamăt răstit) i-am auzit-o mai bine când a ajuns sub plopul meu: probabil îmi văzuse semnele și cămașa. S-a urcat în plop chinuit și câinii au venit și l-au tras de tălpi și cum avea mâinile mușcate și nu se putea ține în ele ca să urce ei l-au doborât de câteva ori pe pământ: însă tot a reușit să se desprindă de ei. Chilipir a râs arătându-l cu degetul și toți au râs și i-au dat ei dreptate când a zis: „E atins, se urcă în copaci". El plângea sau se smiorcăia sugându-și mușcăturile ce-l dureau și eu i-am zis pe nume și l-am chemat mai sus, dar nu m-a auzit. Ei nu s-au apropiat de plop, așteptau, știau că n-o să rămână toată viața acolo: sus el era mai ușor de legat. Își desfăceau curelele și le puneau cap la cap, să-l poată lega. Câinii se încolțeau între ei privind în sus. Lipsa lor de grabă, nu a câinilor, mi s-a părut plină de încredere și și el poate a observat asta, dar ce l-a determinat să coboare a fost altceva: că m-a văzut. A căscat gura ca un căzut în nori, ceea ce însemna că nu-mi văzuse semnele făcute cu cămașa: se urcase din întâmplare în același plop cu mine și când m-a zărit s-a speriat mai rău ca de câini. Și nu știu ce semn mi-a făcut, îngrozit, înspăimântându-mă cu spaima din el și a sărit între

Scanned with OKEN Scanner

câini fără nimic în mâini şi ei s-au tras în lături şi au tăcut o vreme şi nu s-au apropiat de el şi el n-a fugit. Totul intrase într-o linişte ce nu ştiai ce acopere şi el s-a dus către ea cu mâinile în ce-i mai rămăsese în buzunare, murdar şi zdrenţuit şi tăcut, şi apoi cu mâinile întinse ca şi cum i-ar fi rugat să-l lege dacă jocul lor aşa trebuie să se încheie. Ei nu l-au legat, s-au îndepărtat, şi când el a început să alerge spre ei şi să-i oblige, înainte de a-l ajunge din nou câinii, să-l lege şi să fie între ei, potăile l-au înconjurat şi mai violent şi el văzând că pierduse din nou sfârşitul glumei a vrut s-o încheie cumva: s-a lăsat muşcat, nu s-a mai zbătut, să-i oblige astfel să-şi oprească javrele. Dar Chilipir a tras şi el în alt câine. Inima îmi bătea zăpăcită şi cum ţineam plopul strâns în braţe îmi simţeam bătăile intrând în el şi fiind şi ale lui şi bătând parcă din inima lui. Câinii loviţi de alice erau şi mai întărâtaţi. Cei morţi erau împinşi cu nişte crengi în Dunăre şi apa îi lua şi îi ducea la vale ca pe nişte saci. El a venit pe mal şi sleit de puteri s-a aşezat pe iarbă şi se vedea că ori nu mai ştie ce se petrece cu el, cum ziceau ei, doborât ca Ciocănelea, ori îşi pierduse orice nădejde că mai poate scăpa viu dintre ei şi vedea singura salvare, dacă tot era să nu mai scape, în sfârşitul său cât mai grabnic cu putinţă şi sfârşitul acesta nu putea să se înfăptuiască dacă el se mai zbătea de pomană, chinuindu-se de pomană. Ei aruncau cu bulgări de pământ în el şi el nici nu mai tresărea. „Nu mai simte durerea, exact ca Ciocănelea", zicea Chilipir şi pentru mine era foarte curios cum stârpitura se însănătoşise peste noapte şi era acum mai priceput în semne decât oricine. N-aveam nici puşcă şi degeaba priveam în toate părţile aşteptând pe oricine să se nimerească în trecere spre sat sau spre Câmpuleţ. El se muiase şi nu-i mai păsa de muşcături şi nu se mai ferea de gurile lor negre şi ori că era ca Ciocănelea, cum ziceau ei, şi atunci tot îngrozitor era ce făceau ei, adică exact ce nu făceau ei, ori se lăsase hărţănit, ca să termine odată cu ce aveau ei în gând cu el şi ceea ce-i puteau face javrele până atunci: fiindcă zbătându-se îşi prelungea de pomană durerile şi nu-i mai folosea la nimic şi nici nu-i convenea poate să-i vadă cum îl privesc la nesfârşit. Doar îi privea. Dar spre plopul meu nu se uita, fie că mă uitase şi atunci era turbat şi nici nu mă reţinuse în minte ca să nu mă uite, fie ca să nu-i ducă spre plop cu gândul şi să mă găsească acolo şi să-şi dea seama că-i văzusem şi să mă creadă şi pe mine ca pe el, sau de teama că am să-i spun să pună şi pe mine câinii. Nu ştiu ce era sau ce nu era în capul lui. Dar el chiar de era cum ziceau ei, ei îl lăsau pe seama javrelor cu strâmbătate şi pe nedrept şi orice s-ar fi întâmplat, de-ar fi murit el sau nu, bolnav sau nu, din capetele lor trebuia să-i fie răscumpărată pieirea. M-am gândit că el putea muri atunci când s-a ridicat din nou în picioare şi a început să se bată cu haita de câini; nu mai putea să-i vadă încolţindu-l şi să mai asculte pocnetele de armă ce-i ataţau şi să stea de lemn. Dar era fără vlagă şi cădea în genunchi şi-i întărâta şi mai tare lovindu-i şi încercând să scape de ei, alergând. Doamne, cum de la noi în sat înnebuniseră câinii, că prin alte locuri din împrejurimi îşi vedeau de mămăliga lor, n-aveau bale, ori îi duseseră din timp la injecţii şi-i priviseră în gura lor căscată, de ce la noi? Şi atunci m-am întrebat: dar dacă el nu era turbat? Dacă erau ei, cei care încercau să-l piardă? Şi ei asmuţiseră câinii pe el şi-l împingeau spre groapă fără vină. Dar atunci nici ei poate n-aveau nici o vină. Şi era şi mai groaznic, că ei aveau să trăiască şi seara să meargă în sat şi fără dreptate puteau şi pe altcineva să-l pună în locul lui. Au tras cu armele în vânt, umplând aerul cu miros de pulbere arsă şi câinii încălziţi şi sleiţi şi ei de vlagă l-au împins până în Dunăre şi el a început să se apere azvârlindu-le apă în ochi şi ei au năvălit pe el şi l-au doborât la mal în apă şi nu se mai vedea între valuri om de câine, erau unul peste altul, ca un alt soi de animal: făcut din capete de câine şi din trupuri de câine şi având şi un cap de om şi mâini şi picioare de om. În câinii ce se speriau de apă şi voiau să vină la mal ei trăgeau cu alice şi-i forţau să nu păşească pe pământ şi ei se întorceau spre el şi unii de-abia lângă el erau cuprinşi de moartea dată de alice şi începeau să plutească fără suflare în jurul lui. I-a luat apa şi a început să-i înece învălmăşiţi şi să-i ducă în jos, plutind şi nu prea. Nu l-am mai zărit dintre ei şi dintre schelălăiturile lor pline de apă. Îl băga Dunărea la fund şi ce era formidabil era că soarele străluceа roşu în amurg şi frunzele fremătau şi răsărea luna.

I. 1. Compoziţie. Unitatea romanului se constituie – procedeu frecvent la D.R. Popescu – ca un ansamblu puternic fragmentat. Şapte povestiri cu titluri distincte şi cu structuri narative autonome susţin un edificiu epic ale cărui semnificaţii se adună din toate părţile constitutive: 1. *Moartea e un armăsar care nu se mai întoarce;* 2. *Marea Roşie;* 3. *Frumoasele broaşte ţestoase;* 4. *Linii colorate;* 5. *Vânătoarea regală;* 6. *Orizontul ni se pare totdeauna mai departe decât zenitul;* 7. *Două sute de ardei.*

Scanned with OKEN Scanner

2. Subiectul nu se constituie, deci, dintr-o succesiune de secvențe cu legătură imediată între ele, ci rezultă dintr-un ingenios procedeu al confluenței. În rezumat, prin 1970, procurorul Tică Dunărințu investighează o crimă misterioasă, după ce găsește, într-un schelet de cal, un craniu uman „a cărui viață va trebui s-o descopăr ca să aflu ceea ce căutam: îl căutam pe asasinul tatălui meu." Investigația devine astfel o tenace tentativă de reconstituire a împrejurărilor politice și sociale din „obsedantul deceniu", când Horia Dunărințu dispăruse în chip misterios.

3. Tehnica narativă este întru totul adecvată sensurilor romanului ce reprezintă o certă realizare a prozei analitice. Adevărul rezultă totdeauna din asamblarea mai multor părți ale sale și din unificarea mai multor perspective. Parabola jocului de fotbal din prima povestire este suficient de explicită: există un adevăr al celui din tribună (care vrea joc corect) și un altul al celui din teren (care are și o certă motivație financiară). Adevărul se lasă greu separat de fals, mai ales că – tot parabola afirmă – „jocul adevărat se poate mima destul de bine." Sau, mai limpede spus în cea de-a treia povestire: „Orice analiză e valabilă atunci când e plauzibilă, așa că sunt posibile mai multe variante plauzibile, mai multe adevăruri și, în consecință, mai multe erori."

În acord cu acest sens, romancierul recurge la mai multe voci narative: Tică Dunărințu, un prieten al acestuia, Nicanor, Aurelia (fostă elevă la liceul viticol), o voce de dincolo de moarte. Fiecare dintre naratori este deopotrivă *martor* al aceloraşi întâmplări trecute şi tulburi asupra cărora proiectează o viziune proprie, o înțelegere și un ansamblu de supoziții diferite.

4. Realismul alegoric. Viziunea și mijloacele tehnice ale lui D.R. Popescu se sintetizează în cea de-a cincea și cea mai realizată piesă a romanului, căruia îi împrumută titlul: *Vânătoarea regală.* Naratorul, Nicanor, povestește întâmplări dramatice petrecute cu mai bine de un deceniu înainte în satul Branişte. Viziunea sa asupra faptelor și a oamenilor omogenizează prospețimea, curiozitatea și febrilitatea imaginativă a copilului, cu nevoia adultului Nicanor de a găsi în ele un sens. Semnificațiile *Vânătorii regale* se lasă deslușite la trei paliere ale narațiunii: 1. Copilul Nicanor înregistrează întâmplări, unele bizare, altele șocante doar prin noutatea lor, așa cum se reflectă ele în conștiința încă ingenuă a preadolescenței. 2. Reconstituite de la înălțimea experienței adulte, aceste întâmplări își relevă gravele sensuri politice și devin obiectul unei riguroase încercări de analiză critică. 3. Nivelul de adâncime al textului este și cel mai dens: aici se demontează mecanismele de declanșare și amplificare a *psihologiei colective a fricii.*

La acest din urmă nivel, sensurile apar, în chip original, prin construirea unei ample alegorii care nu încetează să-și păstreze temeiurile realiste. Printre cele mai puternice elemente constitutive ale acestei alegorii sunt:

– oamenii dau câinilor numele unor tirani „celebri" ai omenirii: Cezar, Hitler, Napoleon, Mussolini etc., trădând un impuls subconștient al puterii și al dominației;

– conștiința traumatizată a lui Nicanor construiește imagini delirante: oamenii se metamorfozează în monștri bicefali, cu un cap de om care vorbește, și altul de câine, care mârâie și mănâncă soldați goi; o uriașă *pătură roșie* se întinde peste lume, răspândind teama care-i transformă pe oameni „în ceva surd și orb, cum trebuie să fie o lopată sau o unealtă oarecare";

Scanned with OKEN Scanner

– oamenii își schimbă nu doar numele, pentru a nu-i mai găsi boala, ci și biografiile, determinând o succesiune tragică de falsificări: „prostia e că ei schimbându-se vor să schimbe și pe alții (...) vor să modifice lumea după dosarul pe care și-l fac ei." Numai Calagherovici își păstrează numele și autenticitatea morală, dar el este sortit sacrificării printr-un monstruos complot politic;

– turbarea (frica, suspiciunea, teroarea) cuprinde întreaga colectivitate umană; în scena terifiantă din final, oamenii își sfâșie semenul, nemaideosebindu-se cu nimic de fiară.

Sensurile alegoriei sunt inechivoc situate în planul unei realități politice instituite prin teroare: „Drumul pe care erau obligați să-l facă era un drum fără viitor; el se putea pentru oricare dintre ei sfârși oriunde, chiar peste trei pași, căci nimeni nu era sigur că nu e atins de turbare și nu va începe dintr-o clipă în alta să latre și a lătră nu înseamnă doar a deveni animal, pierzând orice urmă de omenie într-o înfățișare de om, nu, căzând din rangul de om, nu cădeai doar în rangul de animal, ci direct în moarte cădeai. Când începi să latri, începi să mori."

5. Romanul *Vânătoarea regală* rămâne, prin originalitatea construcției și energia ideilor, una dintre cele mai convingătoare creații în proză care denunță o parte a realităților românești postbelice.

II. COMPLETAȚI-VĂ ȘI VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. Citiți în întregime romanul.
2. Alcătuiți un comentariu despre originalitatea narativă și compozițională a romanului.
3. Găsiți și comentați acele elemente epice care creează imaginea unei lumi anomice și terorizate.

AUGUSTIN BUZURA
n. 1938

S-a născut la 22 septembrie 1938, la Berința, în Maramureș. Primele două volume publicate *(Capul Bunei Speranțe* – 1963 și *De ce zboară vulturul?* – 1966) cuprind povestiri, dintre care unele sunt alegorizate în descendență kafkiană. În anul 1970 publică *Absenții*, cu care deschide seria romanelor sale de mare succes, înregistrat atât în rândurile cititorilor, cât și ale criticii: 1974 – *Fețele tăcerii*, 1977 – *Orgolii*, 1980 – *Vocile nopții*, 1984 – *Refugii*, 1988 – *Drumul cenușii*.

Înzestrat cu accentuate disponibilități analitice, Augustin Buzura încearcă să acopere în romanele sale suprafețe sociale dintre cele mai întinse, investigând tipurile de relații din interiorul și dintre diferite categorii, demontând cu minuțiozitate mecanismul de funcționare a sistemului și proiectând imaginea fidelă a societății și a oamenilor anilor șaptezeci-optzeci.

Scanned with OKEN Scanner

VOCILE NOPȚII
(fragment)

Prin fața unui juriu format din tot felul de acrituri iezuite, de o seriozitate greoaie, împrospătat cu diverși tineri ce se simțeau acolo printre babete și zaharisiți ca niște copii în prima zi de grădiniță, s-au perindat, pe rând, încet, cu oarecare grație, frumusețI autentice, picioare sculpturale și sâni ca de piatră, roșcate subțiri, firave, cu priviri nevinovate ca ale unor viteluțe nou-născute, șolduri solide, proletare, și gambe plinuțe, priviri simulând deruta sau nevinovăția și lepre cu aer monahal, aplaudate în delir, fluierate și încurajate de cunoștințele lor, nu puține, blonde leșinate și brune păcătoase, toate invitate în cor la diverse cârciumi cu reputație dubioasă: „Roșcata cu numărul zece, la «Broasca verde»! Pistruiata cu numărul cinci, la «Scorpia măreață»! Numărul doi, la «Tunarul»! Numărul trei, la «Portjartierul roșu»! Dăm noi berea, tu vino cu ce ai mai bun!", spre enervarea crescândă a juriului. Până la urmă, din marele număr de candidate, patru întruniseră cam același număr de puncte. Juriul se retrăsese într-o cameră alăturată, să formuleze întrebările, pentru a le departaja, gusturile fiind atât de împărțite, simpla frumusețe nu era suficientă pentru a deveni *Miss*. Și în vreme ce Jomo, nelipsit și nepăsător ca întotdeauna, își așezase scaunul în mijlocul scenei, pentru a plânge iarăși cu vocea și ghitara numeroșii cai nevinovați, uciși în cinstea apariției tractoarelor, candidatele trecuseră pe planul doi, stăteau zgribulite și nefericite în spatele lui, fiind temporar abandonate chiar și de admiratori; vocea lui Jomo, clară, puternică, domina sala, redeșteptând oamenilor niște dureri fără nume, o ciudată nevoie de lacrimi, încât apariția juriului fusese întâmpinată cu fluierături și huiduieli, îl voiau pe Jomo, dar acesta, supus, absent, părăsi scena, lăsând frumoaselor, redeșteptate brusc din amorțeală, aplauzele ce nu mai conteneau. A urcat pe scenă Vasilescu, președintele juriului, un îmbătrânit prematur, cu pantalonii strâmți, o haină neagră, lucitoare, și, după niște bătăi scurte în microfon, ne anunță că vor fi necesare câteva întrebări de baraj, dar vocea-i baritonală, sigură, fusese acoperită iarăși de fluierături și strigăte, ele însă nu-l impresionaseră, stătuse nemișcat, zâmbind indiferent sălii, iar când agitația contenise, își drese glasul și, foarte ceremonios, începu seria întrebărilor. „Să ne spună tovarășa Maria Filipescu ce știe despre situația din Asia de Sud-Est? Dar cu date cât mai concrete..." la care, un metronom apărut ca din pământ începu să marcheze timpul. Femeia, contrariată, își aranjase automat sutienul, și cu un aer de școlăriță nepregătită trecu lângă microfon, în vreme ce din sală cineva striga din răsputeri: „Spune-le, Mițișor, că se mai caftesc. O iau pe coajă gagiii din Seua!" și după un: „Vă atenționez, tovarăși spectatori, să nu mă puneți în situația de a evacua sala!" rostit cu toată furia, tânăra laborantă de la Cercetări miniere, cunoscută și sub numele de Mița Salteluța, își dăduse ochii peste cap și, cu pieptul împins ostentativ înainte, ne anunță că: „În Asia e lupte între forțele păcii și socialismului și agresorii imperialiști care fug în derută!", iar râsetele și aplauzele ce-i subliniaseră răspunsul o făcură pe Mița să clipească de multe ori, fericită și emoționată, iar pe juriu să treacă nemulțumit la întrebarea următoare, dar nu înainte de a ne explica mai pe larg, prin vocea lui Vasilescu, cum se prezintă situația exactă pe câmpul de luptă, apoi, după ce s-a simțit obligat să mai condamne și bombele cu napalm, genocidul, lagărele și toate celelalte, a rugat-o pe următoarea, Sabina Pop, o blondă naturală, cu ochi albaștri și sâni mici, cu genunchi ceva mai proeminenți, de atletă de performanță, operatoare chimistă la „Acid Sulfuric", să-i explice mai pe scurt dialectica dezvoltării forțelor de producție. Aceasta, însă, l-a privit cu ură pe președinte, și când acesta i-a repetat întrebarea, cu toate insistențele juriului, a părăsit plângând scena, recoltând cele mai frenetice aplauze și stârnind din partea suporterilor ei o ploaie de insulte asupra lui Vasilescu: „Bă, pastramă! Ia testosteron, frate!" A treia candidată, Alina Murgu, o blondă molatecă, tristă, atentă la ușa de pe care nu-și dezlipise o clipă măcar ochii, enumerase în grabă ramurile prioritare ale economiei românești și, indiferentă la aplauze și încurajări, se strâmbă la un grup de tineri ce-i strigaseră: „Bravo, Woody!", firește la îndemnul altor concurente ce scăpaseră de baraj. Carmen Albu, a patra și cea mai frumoasă dintre ele, desenatoare la „Metalul Roșu", o brunetă cu ochi albaștri, cu un trup bine proporționat, însă cam păroasă pe picioare, se prezentase foarte nervoasă, întrebările o nemulțumeau și numai producția de ciment și numărul fabricilor de acest gen, știute destul de bine, reușiseră să-i descrețească fruntea; cu mișcări lente, lăsându-se admirată mai mult ca altele, se retrăsese, în aclamațiile tuturor: „Ura, Ventuza!", pe scaunul din spate, nu înainte de a privi recunoscătoare spre secretarul nostru U.T.C., aflat în apropierea lui Vasilescu. Următoarea serie de întrebări se referea la noile construcții ale județului; Mița, atentă la suporterii ei cu care

Scanned with OKEN Scanner

schimba priviri tandre, uitase barajul de la Seaca, ceea ce-i atrăsese imediat mustrarea lui Vasilescu; Alina, plictisită, absentă, scosese din producție întreaga industrie constructoare, iar Carmen, încurajată din ce în ce mai frenetic, ridicase indiferentă din umeri – contactul vizual cu secretarul îi sporise încrederea – deși nu găsise nimic demn de reținut în agricultură, dând astfel posibilitatea membrilor juriului să-și etaleze cunoștințele și celor din sală să strige la nesfârșit: „Jomo! Să vină Jomo!" Juriul însă se arătase intransigent, trecuse la noua serie de întrebări despre istorie, unde Mița fusese mirată să descopere că turcii, spre norocul lor, lipsiseră la Mărășești, scăpaseră de înfrângere: „Ei, fir-ar să fie!" exclamase ea ștergându-și lacrimile, ceea ce-l nemulțumi profund pe tovarășul Ionescu, unul din reprezentanții uzinei noastre în juriu: „Tovarășa, ia stai puțin! Ce-i atitudinea asta? Unde te crezi?" Fata însă, cu spatele întors spre public, continua să plângă, făcând o puternică impresie: „Lasă-le, bre, că-s degerate! strigase în aplauzele tuturor cineva din fundul sălii. Treci tu pe scenă!" Dar lacrimile Miței îl impresionaseră până și pe Goran: „Ce au cu ele, fratele meu? Astea-s aduse totuși pentru fund, nu pentru cap!" „Dacă așa e regulamentul, știau și ele!" am căutat eu să-l domolesc. Dar fardul femeii începuse să se deterioreze, clipea foarte des, o usturau ochii, se ștersese mereu, batista nu fusese admisă, astfel că pe dosul brațelor îi apărură niște pete negre, grosolane. Jomo, impresionat, îi dusese o batistă, spre nemulțumirea lui Ionescu: „Nu interveni, tovarășu!" strigase el, însă Jomo îi zâmbise cinic, fluierându-i un: „Ai sictir!", spre bucuria lui Goran, sincer impresionat de drama fetelor. „Dar e delicată Mița asta! observase el. Tu în cine ai investi, la o adică, banii?" „În Carmen, spusei la întâmplare. Are mai mult umor!" „La asta n-ajungi, nu vezi cum trag toți de ea să câștige?" „Pare generoasă", spusei plictisit. „Ventuza? Trebuie să investești în ea mai mult decât într-o uzină metalurgică. Și nici nu e sigur că va produce! Are un singur avantaj: e în stare să te bage într-o criză de energie. Nu vezi ce păroasă e? Mie nu-mi plac iubitele cu priză la oficiali!" conchise el, atent la răspunsurile Alinei Murgu. Aceasta știuse foarte bine începuturile mișcării muncitorești, însă încurcase toate partidele politice, și până ce juriul deliberase dacă partidele făceau sau nu parte din răspuns, Alina cercetase absentă peste capetele noastre aceeași ușă; își aranjase cu gesturi neutre, degajate sutienul, chiloții, de parcă s-ar fi găsit singură în baie, în fața unei oglinzi, nu-i păsase de strigătele din sală, de aprecieri și injurii, era atât de străină de tot ce se întâmpla în jur, încât exclamasem involuntar: „Uite nevasta ideală! Poți să tai lemne pe ea, nu scoate o vorbă!" „Dar te umple de copii, nu vezi ce pregătită e pentru maternitate? Plus că e atât de supusă și de bleagă...". Până la urmă, câștigătoarea fusese decisă de cunoștințele culinare; Mița știuse să gătească o ciorbă *à la grecque,* un biftec tartar, ba chiar și curcan cu sos de vin, în vreme ce Alina nu trecuse de omletă, iar Carmen, de macaroane cu brânză. Când sosise momentul solemn al înmânării diplomei și florilor, Mița strănuta, Woody, înghețată, își freca pulpele, iar Carmen, clasată pe locul doi, își ascundea nasul în spatele buchetului de flori. Apoi frumoasele, îmbrăcate în grabă, dispăruseră o dată cu juriul, în aplauzele tuturor, venise rândul lui Jomo să-și evoce copilăria încărcată de tandrețe și mister, dar sala fusese mai receptivă la o variantă modernă a unui trist cântec mineresc. La restul programului n-am mai rămas, exista riscul să se închidă restaurantele, să rămânem flămânzi. Plus că dansurile și versurile aveau gust de supă de cantină. „Eu, unul, m-am săturat! spuse Sandu Picu. Au o grijă teribilă de sănătatea noastră, de te apucă spaima! Să nu ne distrăm, să nu facem dragoste, să nu bem, să nu mergem decât la spectacole despre muncă și tot soiul de harnici, să ne culcăm la timp, să nu ne iubim decât cu aprobare, să nu facem nimic din ceea ce fac tinerii, ca nu cumva să ne scadă capacitatea de muncă. Și nici să n-avem ce cheltui!"

I. 1. Subiectul romanului nu se dezvoltă linear, reconstituirea și rezumarea lui fiind posibile prin decantarea mai multor fapte colaterale și, mai ales, prin recronologizarea întâmplărilor pe care fluxul epic le deplasează pe axa temporalității, în ambele sensuri. Tânărul Ștefan Pintea părăsește facultatea cu scopul aparent de a câștiga bani pentru a reconstrui casa părinților săi, țărani dintr-un sat măturat de inundații. Hotărârea îl duce în mediile muncitorești, prilejuindu-i contactul brutal cu viața din fabrică și din „căminele de nefamiliști." Experiența amoroasă cu Lena, soția inginerului Filipaș, decăzut dintr-o înaltă

Scanned with OKEN Scanner

funcție politică în județ, îi dă posibilitatea să cunoască, din interior, „mondenitățile" clasei de superpuși politici și administrativi. Cercetat la miliție de locotenentul Veza, pentru o vină care până la sfârșitul romanului îi rămâne necunoscută, Ștefan Pintea se întoarce în satul unde, în timp ce lucrează la ridicarea casei, tatăl său suferă un grav accident.

2. Tehnica narativă. Problematica romanului. Romanul începe cu o relatare neutră, la persoana a treia, realizată de vocea unui narator situat în afara faptului epic. O dată cu convocarea lui Ștefan Pintea la miliție, funcțiile naratoriale sunt transferate în sarcina acestui personaj, care le preia pentru o bună porțiune a romanului, dându-i aspectul unei lungi confesiuni introspective. Modificarea perspectivei își află o consistentă susținere în determinările psihologice ale momentului epic: personajul, suspectat de o vină care nu-i este precizată, își supune propria existență unui riguros proces de analiză, încercând să-i găsească sensul și erorile: „Totul e cum te vezi. Chestie de conștiință..." – îi spune Veza.

Rememorarea întâmplărilor care îi compun viața ia în roman forma mai multor episoade cu consistență și semnificații distincte, care le conferă o anumită autonomie:

a. Episodul angajării și al muncii în fabrică reunește observații, exprimate cu un sarcasm necruțător, asupra degradării mediului industrial supus abuzului politic și administrativ. Indivizi situați pe diferite trepte ale scării puterii teoretizează morala oficială și practică o alta, lumească: participă la vânători și agape încheiate orgiastic, formalizează până la ridicol actul productiv, „cultural" și de divertisment (fragmentul reprodus în manual este doar un eșantion). În toate aceste momente, slugărnicia sau aroganța, invidia sau suficiența marchează relațiile ierarhice care se pot modifica în orice clipă prin intrigă și delațiune.

b. Episodul vieții în căminul muncitoresc surprinde, în mișcarea ei sufletească și comportamentală, o lume hibridă „agro-industrială". Ca pe o pânză cinematografică, romancierul proiectează individualități definite prin alte sub-episoade. Deși surprinse în manifestări fragmentare, personajele care populează această lume sunt pitorești, reprezentative pentru acest mediu și, mai ales, autentice. Stelică Goran, Neamțu, Sultan, Vișan, Nelutu Ufederistul sunt, în felul lor, niște rebeli deturnați spre nonconformisme mărunte, uneori spre violență gratuită, dar totdeauna „băștăliosi" într-un *registru argotic*, a cărui folosire contribuie nu numai la pitorescul, ci, mai ales, la realismul acestor pagini.

c. Episodul iubirii dintre Ștefan Pintea și Lena Filipaș conduce narațiunea în intimitatea vieții superpușilor. Puternicii politici ai județului ascund în spatele imaginii publice o degradantă înclinație spre viciu și promiscuitate. Momentul petrecerii de la inginerul Filipaș îngăduie însă și o cauzalitate inversă: Stănescu, Șerbănică, Filipaș compensează prin apetența lor pentru putere insuficiențe afective și sexuale. Protejate material și bine cotate social, femeile lor renunță ușor la alura respectabilității, în favoarea limbajului vulgar, a gestului obscen și a adulterului. Lena plutește la un nivel mai generos al acestei lumi, cu mai profunde și mai autentice justificări umane. Devenită printr-o înșelăciune brutală

Scanned with OKEN Scanner

nevasta lui Filipaș, ea duce o existență bovarică și practică un fel de infidelitate vindicativă. La un nivel de adâncime de o convingătoare umanitate se întâlnesc însă sinceritatea iubirii pentru Pintea și mila pentru Filipaș.

d. Un alt episod erotic, cu ziarista italiană Violetta, pe care personajul o cunoaște în timpul unei excursii în Iugoslavia, este „decupat" din trecut de memoria lui Ștefan Pintea, aflat în plin proces de comparare, evaluare și justificare a diferitelor acte de viață ale sale. Oarecum neintegrat în ansamblul epic al romanului, episodul are însă funcții precise în planul semnificațiilor. O întreagă problematică umană, socială și politică dobândește astfel amplitudine planetară: civilizația contemporană are pretutindeni un efect coruptiv și alienant care naște neliniști și dramatice tentative de regăsire a naturii originare.

Toate aceste episoade, deplasate liber și neconvențional pe axa temporalității și a spațialității, se unifică în planul ideilor majore ale romanului, al căror purtător de sens este *Ștefan Pintea.* Lumea aceasta cu aberante determinări politice, pe care romancierul nu ezită a le denunța în toate consecințele lor, reverberează dramatic în cele mai adânci straturi ale existenței individului, înstrăinându-l de el însuși.

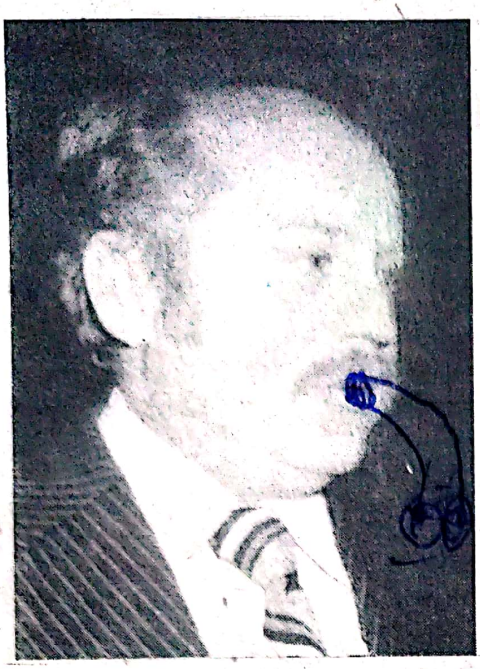
3. Personajul traversează deopotrivă o criză existențială și una de conștiință: Reconstituirea propriei vieți coincide cu o dramatică nevoie de a-i da o coerență și un sens. Dacă, găsindu-le, planul existenței n-ar suferi modificări esențiale (cele mai multe determinări ale sale fiind politice), în planul conștiinței faptul ar fi o soluție de regăsire a identității. O întreagă *retorică interogativă* exprimă această tentativă a personajului principal și nu numai a lui. „Ce să facem?"; „Eu sunt cel care...?"; „De fapt, de ce-am venit aici?"; „Ce se întâmplă cu mine? Unde greșesc? De ce anume nu-mi dau seama? Ce ignor?" Răspunsurile sunt greu, dacă nu imposibil de aflat într-o lume în care minciuna acoperă adevărul, ipocrizia sugrumă sinceritatea, iar lașitatea ia forme compensatorii mărunte (Căminiștii inventează, de pildă „un loc pentru urlat").

„Cum să nu existe salvare?" – se întreabă, în final, Ștefan Pintea. Într-adevăr, ea pare a exista, iar romanul o sugerează: punerea în acord a principiului moral și a faptei, îndrăzneala de a rosti energic adevărul („Dacă te doare, urlă!"). Erorile nu sunt, deci, numai ale lumii, ci și ale conștiinței. Personajul pare a fi aflat răspunsurile, dar el rămâne în continuare într-un cerc închis. Ultima secvență a romanului e relatată tot la persoana a treia, indicând și prin acest procedeu narativ închiderea unui spațiu din care greu se poate evada.

II. COMPLETAȚI-VĂ ȘI VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. Analizați fragmentul reprodus, observând limbajul argotic, ironia. Alcătuiți un comentariu despre sursele ridicolului situației pe care o relatează.
2. Caracterizați, din perspectiva soluțiilor de existență, și alte personaje: Lena Filipaș, Violetta, muncitorii căminiști etc.
3. Răspundeți, argumentat, la întrebarea: Ștefan Pintea este un învins sau un învingător?
4. Evocați și alte aspecte din care se compune, în roman, imaginea societății românești a anilor '70.

Scanned with OKEN Scanner



SORIN TITEL
1935—1985

S-a născut în decembrie 1935 în satul bănățean Margina, a urmat liceul la Caransebeș; începe apoi la București studii de regie și de filologie, pe care le termină după o întrerupere de mulți ani. A debutat la începutul anilor '60, o dată cu Nicolae Velea și George Bălăiță, având comună cu ei tema vârstei imature și e un caz fericit de creștere lentă și îmbogățire a registrului epic și a formulelor de creație. În existența sa literară se remarcă două perioade: formarea (în Caransebeș și mai ales în Timișoara) și consacrarea (în București, unde e redactor la „România literară", scrie eseuri despre filme și cărți, dar și „tetralogia" sa romanescă).

Evoluția sa are trei etape distincte:

1. Perioada ucenicie literare arată un povestitor talentat, cu finețea analizei și cu două teme predilecte (a copilăriei și adolescenței, a creației și a creatorului) în *Copacul* (povestiri) – 1963; *Reîntoarcerea posibilă* (mic roman) – 1966; *Valsuri nobile și sentimentale* (schițe și povestiri) – 1967.

2. Perioada căutărilor și a lecturilor „de actualitate" (Kafka și Beckett, dar și „Noul roman francez") îl îndreaptă spre onirism și parabolă: *Dejunul pe iarbă* (roman) – 1968; *Noaptea inocenților* (nuvele) – 1970, *Lunga călătorie a prizonierului* (roman) – 1971, ultimul tradus și foarte bine primit în Franța.

3. Perioada maturității artistice denotă o schimbare a lecturilor și preferințelor. Ea coincide cu etapa bucureșteană; distanțarea de Banat cere regăsirea spațiului cunoscut, fie prin cărțile citite despre imperiul agonic (Musil și Broch, Doderer și Rilke), fie mai ales prin scris: ciclul său cuprinde patru romane: *Țara îndepărtată* – 1974, *Pasărea și umbra* – 1977, *Clipa cea repede* – 1979, *Femeie, iată Fiul Tău* – 1983.

Fără elemente comune de intrigă și tipologie, romanele configurează același spațiu al Banatului patriarhal de la începutul secolului nostru până la anii de după al doilea război mondial, cu deschidere spre Viena imperială sau Parisul anilor '70. Se recompune astfel o lume tragică și frumoasă, „țara îndepărtată" a copilăriei și adolescenței prin relatările diferitelor personaje, prin pendularea între real – amintire – vis. Se regăsesc aceleași *locuri* (pădurea de la Turcoane, Balta Caldă) sau *personaje* (Andrei, doctorul Tisu) și mai ales aceleași *spații ocrotitoare* (bucătăria, casa, grădina) având în centru mica zeitate domestică, *mama.*

Domină temele fundamentale: copilăria și adolescența, suferința și singurătatea, iubirea și trecerea timpului și, îndeosebi, aproape o supratemă a ciclului – moartea.

„Nimeni, cred, dintre prozatorii mai noi, n-a sugerat ca *prozatorul acesta bănățean cu trupul robust, cu favoriți falstaffieni și o mustață ce se revarsă lin peste obrajii rumeni,* inspirând simpatie și mulțumire de viață, nimeni, zic, n-a scris mai bine ca el despre *melancolia lucrurilor ce pier.*" (Eugen Simion)

Moare înainte de a împlini 50 de ani, în ianuarie 1985, iar ultimul roman, *Melancolie,* apare postum.

BIBLIOGRAFIE

Revista *Caiete critice,* volum dedicat scriitorului, în anul 1985.

FEMEIE, IATĂ FIUL TĂU
(fragment)

„Știi mamă, îi spunea el cu râsul lui de copilandru pe care de câte ori îl auzea simțea o împunsătură în inimă, de parcă un fel de amenințare îndepărtată, un fâlfâit înfricoșător de aripă s-ar fi făcut auzit, tare îi frumoasă lumea și tare mi-ar place mie să mă pot bucura de ea... Numai că degeaba-i frumoasă, adăugă el după un timp cu tristețe în glas, dacă eu o vreau și ea nu mă vrea, dacă eu o iubesc și ea nu mă iubește! Degeaba îi mândră, dacă mie tot nu mi-i de nici un folos..."

Scanned with OKEN Scanner

„Cine nu te vrea? întreba ea din ce în ce mai mânioasă. Vorbești așa, de parcă ai fi un om prost, și nu unul cuminte cum te știu. Mai bine ai tăcea, dragul meu, decât să spui vorbe ca astea pe care le-ai spus!" „Degeaba cauți acuma să te minți și să te amăgești, îi spunea el cu tristețe în glas, știi și tu că-i chiar așa cum spun eu și nu altfel. Și de plâns cui vrei să mă plâng dacă nu ție, care ești mama mea cea care m-ai născut și m-ai crescut?! Că-i tare greu, mamă, așa să știi, nu-i defel ușor să fii ca mine: străin în tot locul și neîmpăcat cu lumea! Căci om mai singur și mai fără de noroc nu cred să fie altul, oricât ai căuta și oricât ai umbla..."

I. 1. Preliminarii. Cu *Femeie, iată Fiul Tău* (1983), Sorin Titel devine un foarte important prozator al literaturii române, iar ciclul său romanesc încheiat astfel face inutilă și nesemnificativă tradiționala distincție: proză rurală / proză citadină. Depășind „lecția Cehov" din cărțile anterioare, își asumă aici lecția supremă, Dostoievski, prin care descoperă mitul cristic.

2. Tema a destăinuit-o prozatorul însuși în ultimul său interviu:

„Femeia cu pruncul, așa cum apare în vechea noastră iconografie și în marea pictură a lumii este una din temele fundamentale ale artei. Am avut tot timpul în față imaginea mamei cu pruncul și acest lucru apare și explicit în cartea mea: iubirea mamei pentru fiul nefericit, femeia neputincioasă care participă la suferințele fiului fără să-l poată ajuta. Această temă m-a tulburat adânc, o temă literară și nu religioasă, a zbuciumului matern, a suferinței umane, este una fundamentală, zic eu, pentru orice scriitor."

3. Subiectul se desfășoară pe două planuri: urmărind devotamentul matern și suferința fiului prin două cupluri mamă – fiu, din lumi și timpuri diferite. Cei doi fii au același nume, Marcu, o rudenie de sânge, unchi și nepot sau strănepot, o asemănare a înfățișării prelungindu-se într-una a destinelor.

a. Primul Marcu, înaintașul, se naște în satul bănățean, din preaplinul iubirii Sofiei și a bărbatului ei și, deși are trei frați mai mari, spre el se îndreaptă iubirea mamei. Aproape că refuză să se nască și apoi, copil, crește greu și încet, însoțit de marea dragoste maternă și de ura, la fel de adâncă, a celor trei frați mai mari.

Soldat în armata chezaro-crăiască, Marcu ajunge ordonanța ofițerului sârb Ivo Filipovac, cu care seamănă perfect. Confundat cu ofițerul, Marcu e bătut de un circar, fratele gelos al frumoasei trapeziste Any Scheindler, iar apoi moare pe frontul din Galiția – ca plată parcă pentru existența fericită a lui Ivo Filipovac, dublul său.

b. Peste cincizeci de ani, un alt Marcu, pictorul, și nepotul lui Marcu Crăciunescu, îi repetă înfățișarea și destinul. El simte că a ajuns prea târziu în Parisul anilor '70, hotărâse să renunțe la pictură, dar are întâlniri revelatorii. La Deauville cunoaște un tânăr hippy cu înfățișare identică, dublul regăsit. De data aceasta *Celălalt* (Roger La Fontaine) ispășește pentru fratele său străin: moare într-un accident de mașină, în timp ce pe Marcu, rănit și el grav, îl scoate din agonie mama sa venită de la Dunăre ca să-și vegheze fiul și să-l întoarcă spre viață.

4. Structura narativă se circumscrie unei teme mari, a fantasticului: *tema dublului,* dar și a *eternei reîntoarceri.* Și în romanele anterioare ale ciclului, fantasticul aluneca insesizabil în planul real, se estompa distanța între cei morți și

Scanned with OKEN Scanner

cei vii, între trăire și amintire, dar însoțită de o „tehnică a anvelopei", o continuă „mișcare" a personajelor, spațiului și timpului.

Romanul ultim are o mare coerență, organizat pe cele două planuri, având fiecare în centru un cuplu: mamă – fiu (Sofia și Marcu Crăciunescu; mama „nenumită" și Marcu pictorul). Dar *dublul* se regăsește și în interiorul fiecărui plan: și Marcu înaintașul și Marcu pictorul trebuie să părăsească spațiul ocrotitor, matern al casei și să plece în lume să-l găsească pe *Celălalt,* iar unul din ei să se sacrifice pentru fericirea sau viața celui rămas. Semnul recunoașterii este chiar extraordinara asemănare a înfățișării. Totodată, Marcu pictorul retrăiește, cu sens inversat, experiența singurătății și a nefericirii înaintașului său ca o eternă reîntoarcere în matca aceluiași destin.

Mitul fratricidului pare tălmăcit și răstălmăcit necontenit de Sorin Titel. Perechea Cain și Abel se regăsește în ura multiplicată a fraților mari, trei, față de cel mic pe care iubirea mamei nu-l poate apăra cu totul, sortindu-l nefericirii și singurătății (o altfel de moarte decât cea a biblicului Abel). Sângele apasă ca un blestem, stârnind disperare (mereu se întreabă Marcu de ce nu-l iubesc frații săi) – înțelegerea și iubirea vin târziu și dependent, de la fratele geamăn și străin. În al doilea plan narativ – fiul e unic, iar iubirea mamei rămâne pură, nealterată. Poate de aceea mama reușește să biruie nenorocul și moartea.

În centrul romanului nu se află fiul, ci *Mama, arhetip* și mică divinitate a lumii. Și ea se numește *Sofia;* numele semnificând *înțelepciune,* arată iubirea convertită sublim, în valoare spirituală absolută; ea rămâne fără nume, simbol desăvârșit al maternității. Nu se poate ignora sorgintea biblică a numelor fiilor: Simion, Petru, Pavel, Marcu, nici sugestiile din numele „fratelui străin" – Ivo sau La Fontaine.

Talentul remarcabil, de creator de atmosferă și lume, al prozatorului se vede în *descrierea târgului bănățean,* în scene pitorești și vii (a iarmarocului, a petrecerilor, a plecării flăcăilor la armată). Pagini splendide narează creșterea Sofiei, transformarea ei din mama-copil în femeia pătimaș îndrăgostită de bărbatul ei.

Există la marginea Imperiului Austro-Ungar o lume frumoasă, de plenitudine neobișnuită a trăirii datelor fundamentale (nașterile, nunțile, petrecerile), dar atinsă insesizabil de aripa morții. Peste *scenariul vieții țărănești* se suprapune *agonia imperiului,* întruchipată de frumoasa poveste a lui Ivo Filipovac, ofițerul amintind de ultimul von Trotta din romanul celebru al lui Joseph Roth – *Marșul lui Radetzski,* de talentata actriță Fela Weinringer sau frumoasa trapezistă Any Scheindler.

Celălalt plan al romanului se deschide spre un *alt cod cultural.* Abundă referințele la Parisul expozițiilor de pictură, la poezia lui Rimbaud și Rilke, la muzica și dansul negrilor. Două imagini picturale, veritabile mis-en-abyme alcătuiesc emblemele acestei narațiuni duble: tabloul lui Chagall, în care o femeie tânără poartă în măruntaie un copil cu un buchet de flori în brațe, și icoana cu Maica Domnului ținându-și inima cu amândouă mâinile.

5. Concluzii. Acest roman „despre iubire și singurătate, despre viață și moarte, cu fața întors discret spre mituri" impune prin „rafinament al stilului și un respect enorm pentru adevărul uman" (Eugen Simion); aducând în pagină și tema romancierului în căutarea soluțiilor, se încadrează într-o mișcare nouă a prozei, vizibilă după anii '80 – cea a postmodernismului, ilustrat de o revenire a barocului în literatura din centrul și estul Europei.

Scanned with OKEN Scanner

ION DRUȚĂ
n. 1928

Scriitor român din Basarabia, s-a născut la 3 septembrie 1928, la Horodiște, ținutul Soroca. Trăiește direct toate avatarurile politice și sociale ale acestui teritoriu românesc vitregit de istorie. Debutează în 1952 cu placheta de povestiri *La noi în sat*, urmată în 1954 de un nou volum de nuvele, *Poveste de dragoste*. La intervale relativ scurte îi apar apoi mai multe cărți, care îi conturează o identitate precisă în rândul prozatorilor români: 1957 – *Frunze de dor* (roman), 1959 – *Dor de oameni* (nuvele), 1964 – *Piept la piept* (nuvele).

Cele mai reprezentative scrieri ale sale sunt romanele *Povara bunătății noastre* (editat și la București, în 1992, la *Editura Minerva, colecția BPT)* și *Clopotnița*.

Proza lui Ion Druță conservă structurile narative tradiționale, cu desfășurări epice ample. Relatările sunt turnate în fraze care au curgerea graiului moldovenesc, cu ironii molcome, în prelungirea gândirii și a limbajului popular. Stilul sadovenian al povestirii își are în prozatorul basarabean un bun și original continuator.

POVARA BUNĂTĂȚII NOASTRE
(fragment)

Ciutura s-a aprins pe la miezul nopții. Ciuturenii dormeau duși și nimeni nu știa cum și de unde s-o fi năpustit peste sat vârtejul cela de flăcări. Țineau focul în vetre cu săptămânile, iar când îl pierdeau, împrumutau jăratic de la vecini, ducându-l la fuguța într-o cârpă ce scânteia și fumega întruna. O fi furat noaptea o scânteie din cârpa cuiva. Două sute de acoperișuri din paie și stuf, înghesuite într-o văgăună, o flacără repezită sus, până în moalele cerului – și s-a zis cu Ciutura...

Țipau copiii speriați, prinși cu mânuțele de fustele mamelor. Urlau câinii, uitați în legătură, vitele rupeau ocoalele. Țăranii, buimăciți din somn, aruncau prin ferești boarfele afară, își frigeau mâinile, înghițeau fum și înjurau.

Iar în ajun ciuturenii își pregătiseră semințele. Le pregătiseră frumușel ca în toți anii – le-au urcat în pod să se zvânteze două-trei zile. Și au ars semințele.

Toate ar fi fost ele cum ar fi fost, dar au ars semințele și asta era culmea. Venise primăvara, așteptau ogoarele, și un țăran ce nu-și seamănă pământul primăvara nu mai are cu ce trăi anul întreg.

La marginea Ciuturii, acolo unde sfârșea satul și începea dealul cel mare, zăceau vreo patru lespezi de piatră abia răsărite din adâncul pământului. Într-o vreme ciuturenii încercaseră să le scoată de acolo, să facă sobe din ele, dar n-au izbutit. Le-au lăsat dar să-și încălzească vara întreagă bătrânețile la soare. Le călăreau copiii, uneori se repezea câte-o nevastă ce trăia la marginea satului să-și ascută cuțitele. Cu anii însă pietrele celea au ajuns la mare cinste. S-a aflat că de aici, dacă urci pe cea mai înaltă piatră, vezi câmpia cu toate satele, drumurile și pădurile sale. Ciuturenii au început a se aduna încoace să încerce a ghici cum se va schimba vremea. Când cineva întârzia la drum, cei rămași acasă veneau la pietroaiele celea pentru a cerceta depărtările și a presupune de ce nu s-o fi întorcând? Duminicile veneau bătrânii pentru a istorisi sumedenii de nimicuri din viața lor.

Acum Ciutura s-a adunat lângă pietre. Stăteau cu toții grămăjoară, ca un stol de păsări călătoare ce au hotărât a se muta spre locuri calde, și în pragul drumului ce-i aștepta își legănau ultima

Scanned with OKEN Scanner

hodină. Da poate că nici nu era vorba de plecare. Poate s-au adunat să vadă ce zice lumea despre marele lor nenoroc, însă lumea tăcea, nenorocită fiind și ea.

Erau mulți – la vreo două sute de oameni. Ședeau grămadă, lipiți unul de altul, spinare la spinare, genunchi la genunchi, arsură lângă arsură. Frământau cu toții o tăcere adâncă și grea, scobeau cu unghia câte-o pată hleioasă de pe haină, rostind din vreme în vreme:

– Și amu, fraților, ce ne facem?

Când a apărut Onache Cărăbuș în ciudatul său suman cu glugă și a prins să urce cărărușa spre pietre, nimeni nu l-a văzut, nimeni n-a încercat să-l recunoască, nimeni n-a înțeles pentru ce umblă el în jurul lor cu mâna întinsă. De, auziseră ei cu o ureche cum că cineva s-a întors de pe undeva, dar cine anume s-a întors, pentru ce s-a întors, ți-ai găsit vreme de aflat!

Onache, cam stingherit de-o asemenea întâlnire, îi salută cu o cimilitură adunată și potrivită cuvânt la cuvânt prin tranșeele umede, dar nimeni nu-i asculta vorba. Numai o singură nevăstuică cu șalul fugit pe ceafă, o nevăstuică micuță și dulce, ce stătea lipită de o margine de piatră, i-a zâmbit. Onache s-a dat ceva mai la o parte, s-a rezemat de un pui de vișin, ce creștea aiurea lângă pietroaiele celea, și ochii lui veșnic zâmbăreți au prins a se zimți în lacrimi.

Care va să zică, s-a întors omul de la război. Firește, a avut el ce-a avut cu valea asta plină de nătărăi, pe nume Ciutura, dar toate răfuielile lor erau atunci când era pace și toți viețuiau grămăjoară. În cei patru ani de război sătucul de la încheietura celor două dealuri s-a transformat în inima lui Onache în tot ce avea el mai sfânt. Scris i-a fost să se întoarcă, să-l mai vadă o dată, dar ce s-o fi petrecând cu satul la întoarcerea lui? Stăteau în jur tovarășii de copilărie, stăteau toți păcătoșii cărora le trimitea închinăciuni în fiece scrisoare, stăteau vorniceii ce-au jucat mireasa lui, stăteau invalizii veniți din același război, stăteau toți cei cu care avea de trăit o viață întreagă, – stăteau abătuți, cu mâinile fripte, cu ochii triști, cu o singură întrebare prostească: ce ne facem?

Și totuși, era primăvară în jur. Cerul se frământa, dezghiocat în picături moi și albastre, făgăduia vreme bună cerul câmpiei. Încălzea soarele, aburea pământul. Onache a rupt un vârf dintr-o crenguță de vișin, a stors în palmă o picătură verzuie de must și, zâmbind visător, a întrebat:

– Măi, da ce mai nou pe la pădure? O fi înverzit, bătrâna?

Nimeni nu l-a auzit, nimeni nu i-a prins vorba. Numai nevăstuica dulce, cu șalul pe ceafă, furându-l cu privirea, i-a răspuns încet, de parcă-i era frică să nu-i audă cei din jur:

– Te miri de-o fi înverzit. Că stejarul prinde la frunze hăt mai încolo. De abia o fi înmugurit...

Onache era fericit că atunci când înota el prin apele reci ale Nistrului, atunci când ardea Ciutura, pădurea satului prindea mugur.

– Hai, cine merge cu mine la pădure?! Știe badea un cuibuleț cu un singur ou. Un ou picățel și mititel cum n-ați mai văzut. Număr până la trei: cine sare primul, numai pe acela îl iau.

Câțiva ciutureni și-au ridicat frunțile, câteva priviri buimăcite au prins a cerceta în fel și chip sumanul rezemat de-un pui de vișin. S-o fi gândit ciuturenii: ar trebui legat până una-alta, căci, ca să vezi, s-a smintit. A ars satul, a ars sămânța în pod, iar el știe în pădure un cuibar cu un singur ou mititel!...

Și, deodată, un vechi prieten de-al lui Onache i-a recunoscut cătătura, apoi i-a recunoscut glasul și a zâmbit. În urma lui au prins a se însenina frunțile din jur. S-a ridicat în picioare unul, după el – alții patru, alții zece s-au ridicat. Hei, d-apoi că ista îi Onache Cărăbuș! Onache al nostru! !

– D-apu, măi Onache, tu de unde te-ai luat?!

Și a venit o duminică frumoasă de la începutul lui mai. Onache Cărăbuș, luând-o pe Tincuța de un deget, de parcă îi era frică să n-o piardă, micuță și tăcută cum era, a pornit cu ea de-a lungul satului. Avea pălăria repezită pe-o sprânceană, și mutra lui hâtră parcă vroia să spună tuturora: ca să vezi, atâția oameni deștepți în Ciutura asta, dacă nimănui n-o să-i vie în cap încotro am pornit eu cu nevăstuica...

– Și chiar încotro v-ați pornit voi?

Întrebă Dominte Secară, un răzeș zdravăn cât un munte și șmecher cât patru vulpi prinse coadă la coadă. Cu vecinii în Ciutura se obișnuiește a trăi bine, a spune totul pe față, și Onache, pierzând pentru o clipă degetul Tincuței, i-a făcut lui Dominte cu ochiul.

Scanned with OKEN Scanner

– La pădure ne ducem.

Ciutura avea două păduri – cea de pe dealul mare şi cea de pe dealul mic. De fapt, pădurea de pe dealul mare era mai mult o rarişte, o rămăşiţă de pădure, pe când pădurea de pe dealul mic era o frumuseţe de pădure deasă, curată, stejarii – unul ca unul, şi ţinea până hăt aproape de Bălţi, ajungând cu o poală până la marginea codrilor de pe Podişul Moldovei. Astfel, când se vorbea în sat despre pădure, se avea în vedere în primul rând pădurea de pe dealul mic, şi când i se făcea unui ciuturean dor de pădure, i se făcea dor de pădurea ceea, şi când a pornit Onache să vadă de n-o fi înverzit încă stejarii, a pornit, firește, spre pădurea ceea...

Haralambie a mai dovedit o dată Ciuturii că e cel mai deştept. Căsuţa lui, stând de una singură pe dealul cel mic, departe de sat, a avut fericita soartă să nu ardă. Acum, cu gospodăria întreagă, Haralambie era nu numai fruntea satului, ci hăt cu mult naintea lui, într-un anumit fel, dacă vreţi, chiar mai sus decât satul. Poftă însă vine mâncând, şi Haralambie, pentru a-şi spori avutul, muncea din noapte până în noapte, muncea şi în zilele de lucru, şi duminicile. Chiar şi în duminica de la începutul lui mai, când Onache pornise să vadă ce mai face pădurea, Haralambie era numai trudă, numai sudoare. Iată însă că-i vine nevasta şi-i şoptește îngrijorată că ce-o fi fiind la mijloc nu ştie, dar trec pe drum vreo patru-cinci-perechi de ciutureni cu Onache în frunte şi pare-se că ţin drumul spre pădure. Haralambie, deştept fiind, nu prea avea ce învăţa de la prostul cela de Onache, dar Onache mai era şi viclean, şi, deci, păzea!...

– Poate ne repezim şi noi, măi omule?

– Să pornesc eu în urma tuturora, în urma lui Onache?!

– Da de ce numaidecât în urma lor? Că noi o putem lua aşa pe de-a dreptul şi ieşim la pădure chiar înaintea lor...

Posibilitatea de a ieşi încă o dată înaintea altora l-a pus pe Haralambie pe gânduri.

*

Vreo zece ciutureni s-au repezit în duminica ceea cu nevestele la pădure. Cum or fi petrecut ei acolo, nimeni nu ştia şi nici să fi aflat vreodată. Atâta doar s-a vorbit prin sat că au venit ei de la pădure târziu de tot, grămăjoară, puţin abătuţi, puţin stingheriţi.

A doua zi cei zece „pădurari" şi-au suflecat mânecile, au prins a curăţi ogrăzile de cenuşă, au pornit prin satele vecine să împrumute sămânţă. Bărbaţii păreau încruntaţi, gospodăroşi, nevestele lor, plimbate la pădure, au devenit harnice şi cumințele de se mira tot satul.

Iar aşa cam la nouă luni, în miezul iernii, vreme de-o săptămână au fost unsprezece naşteri în Ciutura – roadă nemaipomenită pentru un sătişor atât de mic. Unguroaica, moaşa satului, era purtată cu sania de la o casă la alta – cinste la care ajungea pentru prima oară în viaţa ei. Fierarul satului a dres din unsprezece colţi de boroană unsprezece cuie, unsprezece bărbaţi şi-au găurit tavanele, unsprezece leagăne au prins a munci din greu, iar mamele, picurând lângă ele, au pornit un cântec pe cât de vechi, pe atât de nou, pe cât de banal, pe atât de înţelept – cântecul leagănului.

I. 1. Romanul prezintă istoria unei colectivităţi omeneşti – satul Ciutura – întruchipată în existenţa ţăranului Onache Cărăbuş, dar reperele politice şi sociale situează destinele individuale în ansamblul istoriei frământate a tuturor românilor de dincolo de Prut: al doilea război mondial, anexarea Basarabiei, deportările în Siberia, seceta din 1946–47 şi consecinţele acesteia, cotele („postavska"), începuturile colectivizării etc. Există însă şi numeroase trimiteri adânci în istorie (de exemplu, la prima anexare a Basarabiei, în 1812) care dau naraţiunii o anvergură epopeică greu de cuprins într-o expunere rezumativă.

Romanul legitimizează astfel o spiritualitate nevoită să-şi conserve identitatea împotriva nenumăratelor hăituiri cu care a încercat-o istoria. Din această

Scanned with OKEN Scanner

confruntare perpetuă și deseori tragică se edifică, de fapt, și *tema romanului,* al cărui ansamblu constructiv și ideatic își înalță înțelesurile într-o impresionantă *Saga a dăinuirii.*

2. Un **spațiu mitic** – satul Ciutura – rabdă parcă dintotdeauna vuietul vremurilor și voința de multe ori apăsătoare a fatalității. *Onache Cărăbuș, țăran atemporal,* al acestui loc, primește generos și simbolic în existența sa întâmplările etern repetabile ale vieții, preluând în planul romanului funcția de *reflector* autorizat al temei pe care o exprimă cu o voce distinctă: „O fi ars, Ciutura, nu-i vorbă, dar cerul de deasupra satului a rămas? Vatra satului, acolo, la încheietura celor două dealuri, stă pe loc? Și dacă ai un cer frumos și două dealuri împreunate, e greu să-ți sufleci mânecile și să dregi un sat de iznoavă?!" În cuvintele lui Onache Cărăbuș dobândesc o relevanță intensă reperele universale ale acestei existențe: *cerul, dealurile, matca* – reunite în simbolul concentrat al *vetrei.* Lor li se adaugă, firesc, alte elemente care pot fi identificate cu ușurință în mitologia românească: *Pădurea* este locul unde ciuturenii, cărora vreun pârjol le-a mistuit casele, fac ritualice pelerinaje *regeneratoare* și împlinesc, sub binecuvântarea unui spirit natural protector, *taina iubirii* și a *zămislirii;* tot aici își pun la adăpost femeile, copiii și puținul avut, când câmpia e bântuită de rătăciți ai istoriei. *Pietrele* mari de la marginea satului sunt o marcă indestructibilă a *trăiniciei* și a *statorniciei,* îndeplinind o multiplă funcționalitate: loc de joacă pentru copii, unealtă gospodărească, punct de observare a împrejurimilor și de prognozare a schimbărilor vremii, far călăuzitor pentru întoarcerea celor plecați, *agora* de flecăreală ori, la nevoie, de sfat pentru întreaga suflare a satului. *Portița* împletită de Onache Cărăbuș e și ea simbol al permanenței și al condiției de existență a ciuturenilor: „Iată că se mai ținea încă pe picioare portița ceea împletită, Dumnezeu știe când, cu o viață de om în urmă. Și să mai zici după asta că vița de salcie nu ține!" *Drumul* – legătura ciutureanului cu lumea, felul său direct de a fi și de a detesta ocolișurile – devine în roman subiect de epopee condensată. I-a călăuzit pe oameni „în vremuri de bejenie, când știa a feri lumea de primejdie, știa să-i scoată din sat, știa să-i aducă înapoi." Le-a fost luat o dată „cu frigurile din 1812 când Basarabia a fost alipită la Rusia și sătenii au scris jalbă să li se întoarcă drumul cel vechi înghițit de moșiile rusești răsărite atunci." Într-un timp li s-a făcut altul nou, „drumul cel vechi trăia însă în sufletele țăranilor". Nici jandarmii puși de pază, nici vicleniile vechililor, nici năvala tractoarelor colectiviste nu au reușit să *des-ființeze drumul cel vechi,* care, chiar și când vreo arătură lacomă îl acoperea, continua să existe în amintirea oamenilor până ce pașii lor mânați de obișnuințe străvechi îl bătătoreau din nou.

Spiritul providențial al locului este *Molda* – căţeaua din *legenda întemeierii* – „minune" ce își face salvator apariția ori de câte ori ciuturenii se află în fața vreunei primejdii cu care îi amenință lupii sau „oamenii". *Molda* e *Marele Apărător al Câmpiei,* pe care oamenii mai mult îl închipuie decât îl văd și al cărui nume se aude strigat adesea peste Câmpiile Sorocei, ca o nădejde, o jale, o bucurie sau un cântec: „o-o-o-lda-a-a-a!"

Oamenii acestor locuri trăiesc la întretăierea vânturilor potrivnice și ale istoriei și ale naturii, suportându-le ca pe un dat, fără să facă din asta un motiv de

Scanned with OKEN Scanner

glorie sau de martiraj, nici de lamentație inutilă. Ei au *vocația vieții trăite cu simplitate* și împăcare, fără mari supărări interioare și la distanță de revolte violente ori de sentimente vindicative. Totul se ordonează firesc, în jurul convingerii străvechi că „dacă au arat și au semănat pământul au avut dreptate."

Legătura aceasta cu pământul are pentru ei rațiuni coborâte mult spre origini, care se conservă în ciuda oricăror rupturi temporare și artificial provocate: „De când e lumea ei au mers împreună, poporul și pământul lui (...) deoarece pământul este vatra și soarta unui popor." Când țăranul este rupt de vatra sa, tonul prozatorului devine aproape cronicăresc: „Renumitele griji de țărani (...) ce au intrat vreme de veacuri în măduva oaselor, în douăzeci și patru de ore s-au tot călătorit peste Prut." Lumea aceasta, mai mereu frântă între esența spiritualității sale și tiparele străine în care soarta o silește să se manifeste, își găsește în Onache Cărăbuș o reflectare statuar-simbolică: În 1940, după ultimatumul dat României, acesta se afla pe podul de la Ungheni, unde „având în spate un grănicer român și în față un grănicer sovietic, sta năucit de parcă era sculat din somn în puterea nopții." Smuls, adică, din rosturile lui la ceas de tihnă și de liniște.

3. Deși constituite pe principiul *maximei generalizări,* **personajele** romanului sunt puternic *individualizate.* Între convergențele literare care par a determina alcătuirea acestor personaje pot fi identificate câteva care atestă existența unui dens filon românesc: Onache Cărăbuș împrumută ceva din firea spectaculos contemplativă a lui Moromete (adesea, când împrejurările îndeamnă mai degrabă la restriște, el descoperă pe căi secrete și dăruiește celorlalți „semințe de voie bună"); *Nuța,* fiica lui Onache Cărăbuș, are uneori impetuozitatea și hotărârea Vitoriei Lipan, ca și Tincuța, nevasta protagonistului. Femeile sunt însă mai marcate de semnele contaminării slave, care vin dinspre Cehov și Tolstoi, având un efect de blândă domolire a temperamentului și strecurându-le în suflete nelămurite tânjiri.

Însuși evidentul sadovenianism narativ al lui Ion Druță (nici amprenta umoristică a lui Ion Creangă nu e de neglijat) se află într-o inedită atingere cu cadențele stilistice ale scriitorilor ruși.

Între aceste determinante structurale sau conjuncturale, statura povestitorului Ion Druță e susținută însă de puternice mărci ale originalității.

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Citiți în întregime romanul.

III. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. **Stabiliți principalele coordonate ale vieții oamenilor din Soroca și relațiile acestora cu istoria.**
2. **Arătați care sunt elementele biografice și trăsăturile prin care Onache Cărăbuș reprezintă o sinteză de spiritualitate românească.**
3. **Demonstrați că literatura de dincolo de Prut este parte componentă a literaturii române.**

Scanned with OKEN Scanner

NICOLAE BREBAN
n. 1934

Biografia lui Nicolae Breban (născut la 1 februarie 1934, la Baia Mare) relevă o existență de scriitor diferită substanțial de a celor din generația '60 și o operă în întregime romanescă (*Francisca* – 1965, *În absența stăpânilor* – 1966, *Animale bolnave* – 1968, *Îngerul de gips* – 1973, *Bunavestire* – 1977, *Don Juan* – 1981, *Drumul la zid* – 1984, *Pândă și seducție* – 1991).

Viața scriitorului se compune dintr-o succesiune de episoade interesante: face o școală profesională în București și liceul la Lugoj, lucrează la Ministerul de Finanțe și la întreprinderea de taximetre în Capitală, urmează studii de filologie la Cluj și București. Conduce – ca redactor-șef – revista „România literară" între 1970–1973, are o ascensiune politică fulgerătoare și apoi abandonează subit politicul; rămâne în răstimpuri mai scurte sau foarte lungi în străinătate, în Germania și Franța, se reîntoarce în țară în 1990.

O asemenea biografie se aseamănă mai degrabă cu a autorilor americani ce nu-și refuză nimic ce ar putea interesa – ca aventură a spiritului și, secundar, a scrisului: o existență mișcătoare, într-un perpetuu „provizorat": între „provincie" și „centru", între trăirea experiențelor omenești și experiența scrisului, între țară și străinătate.

Tot o neobișnuită pendulare relevă și lecturile modelatoare: de o parte – Dostoievski și atracția față de abisurile sufletești, de alta – prozatorii germani și austrieci (Thomas Mann, Robert Musil, Franz Werfel) din primele decenii ale secolului nostru, prin care descoperă lumea care cade, rătăcirile adolescenților în căutarea căii spre „adânc", condiția omului „fără însușiri".

Romancier, prin vocație și structură, al generației sale, fără exercițiul pregătitor al prozei scurte sau, complementar, al eseisticii ori publicisticii, Nicolae Breban construiește, ca Augustin Buzura și Sorin Titel, un teritoriu anume ale prozei postbelice – *Provincia,* iar romanele sale au trăsăturile definitorii ale scrisului ardelean: soliditate de construcție, vastitate ca epică, profunzime ca analiză.

Se regăsesc, de la o carte la alta, *temele* brebaniene; *marile familii* (în aproape fiecare roman), *revolta adolescenților* și *desprinderea de familie* (*Francisca*), *eșecul și prăbușirea* (*Îngerul de gips*), *atracția spre adâncime și arhetip* (*Bunavestire, Don Juan*), *seducția și dominarea ca forme ale iubirii* (*Pândă și seducție*).

Personajele alcătuiesc cupluri: fie cupluri în care erosul devine fascinație, refuzând însă căsătoria (Francisca–Chilian, Catargiu–E.B., Minda–Ludmila, Grobei–Lelia, Irina Dabici–Titus Gârda, Rogulski–Cici), fie cuplul *mamă–fiică* (doamna Ogria–Ludmila), în care superioritatea aparține de obicei mamei, sau *tată–fiu* (Catargiu și Cătălin). Uneori personajele au un „dublu" doctorul Minda și prietenul său Cece din *Îngerul de gips*) sau, prin retragerea umanului în zonele instinctuale, se transformă în „*animale bolnave*".

Eroii lui Breban sunt la început doar nonconformiști (în *Francisca*), apoi cunosc insesizabilul sufletesc (în *Animale bolnave*) ca să ajungă la fanatism sau hybris (în *Bunavestire*). De la indivizii vitali, purtători de energii, din romanele de început, scriitorul se îndreaptă spre inși mediocri, personaje-kitsch (Grobei din *Bunavestire*) și eroi care apoi se realizează sub semnul arhetipal (Rogulski din *Don Juan*).

Se observă la primele romane ale lui Breban cum *epicul se lasă treptat absorbit de analiză,* cum *alternează chemarea trupului cu fascinația abisului sufletesc*, iar în următoarele, forța de

Scanned with OKEN Scanner

creație e însoțită, copleșitor, de plăcerea comentariului, a digresiunii, de persistenta alunecare prin marile cărți și mituri culturale.

ÎN ABSENȚA STĂPÂNILOR
(fragment)

...Stând cu buzele înțepenite, cu mâna dreaptă ridicată într-o târzie apărare, Herbert își dădu seama, fulgerător, de neputința absolută de a se disculpa în fața ochilor femeii pe care o jignise într-un mod atât de ciudat și – ca și în atâtea alte dăți în viața sa de mai târziu – își imagină cu ardoare un zeu atotștiutor și puternic, care să arunce un fulger în acea cameră burgheză, peste paturile vechi și peste paginile cu litere gotice ale străbătușii sale, și să restabilească dreptatea, speriind și uimind femeia vinovată și redându-i lui bucuria demnității!

Dar zeul nu apăru și nu avea să apară niciodată. Și acest lucru îl făcu pe Herbert, mai târziu, să încerce să devină el însuși acest zeu... acum însă, liniștindu-se treptat, încercă să adoarmă.

Privi cu coada ochiului înspre stânga; fereastra dublă era căptușită pe dinăuntru cu un oblon de lemn, roșiatic, care se rula și se derula, după nevoie; privi mai ales în partea de jos a oblonului, unde dimineața când se trezea zărea o rază subțire de soare strecurându-se sub lemn și indicând o dungă de pulbere măruntă și plutitoare în aerul invizibil. Privi acolo, deci, și își dori – având oroare de somn și de lunga noapte care-l aștepta – să închidă ochii, și după o clipă să-i redeschidă și să zărească, sub oblon, raza aceea subțire, fericită.

Așa făcu: închise ochii și-i deschise imediat, deși cu oarecare, abia simțită greutate; și raza era acolo, spre uimirea sa, era zi peste tot, și patul de alături era gol.

I. 1. Preliminarii. *În absența stăpânilor* (1966) e a doua carte a lui Nicolae Breban și se deosebește de toate celelalte romane: prin întindere, cu mult sub obișnuitele 500–600 de pagini, și mai ales prin coerența interioară, prin formula compozițională – are trei secvențe intitulate *Bătrâni, Femei, Copii* ce par să contrazică și să deruteze apartenența la specia romanescă.

2. Titlul „ascunde parabola psihologiei vârstelor, lipsesc bărbații, adevărații stăpâni" (Eugen Simion). Dar mai mult decât un elogiu adus energiei virile, cartea prefigurează romanele manifestării acestei energii *(Îngerul de gips, Bunavestire, Don Juan)*.

3. Tema fundamentală revine într-o formă sau alta în cele trei părți ale cărții: vitalitatea izbucnește la fiecare vârstă psihologică și devine realitate morală terorizantă. Analiza psihologică a celor trei vârste îngăduie exersarea a trei subteme: a *senilității maligne (Bătrâni)*, a *eroticului cotropitor (Femei)* și a *energiilor morale (Copii)*.

4. Compoziția cărții pare una clasică: cu *introducere (Bătrâni)* și *încheiere (Copii)* aproape egale și un întins cuprins *(Femei)*, dar are ordinea răsturnată – căci perspectiva se deschide dinspre sfârșitul ființei, de la senectute spre început, spre copilărie.

Arhitectura „subterană" devine vizibilă însă în ultima parte – *Copii* (cu subtitlul *Oglinzile carnivore)* care e „un fragment de psihologie abisală de o excepțională precizie a analizei", aplicată pe universul infantil (Eugen Simion).

Scanned with OKEN Scanner

a. Copii urmărește copilăria lui Herbert compusă dintr-o *realitate exterioară* în care apar toate semnele vârstei (interesul față de lumea adulților, curiozitatea, jocurile, lecturile pasionante), dar și *una obscură*, în care copilul are *percepția dramelor existențiale*: spaima, plictisul, senzualitatea, moartea. Câteva episoade relevă în Herbert semnele timpurii ale unei structuri complicate: „jocul de-a cocostârcii", (cu Aurelia Pali și „ceă mică"), toaleta tatălui și plecarea semănând cu o moarte, întâlnirea cu vizitatorii, seara petrecută cu Tante Tina și Anna Necui.

Experiențele și descoperirile lui Herbert se petrec în solitudine și mai ales într-un loc și timp semnificative. Prima experiență a spaimei trupului său în fața apei (cap. 6) i-o pricinuiește coborârea în pivnița întunecată. A doua – descoperirea trupului feminin și a senzualității, se petrece la lumina tulbure a lămpilor, între lectură și somn (cap. 7). Herbert se apără de toate neliniștile și ispitele nu numai prin revolta expresiei („Eu fluier pe toate astea"), ci și prin puterea imaginației – plăsmuiește cu ardoare un zeu care, cu fulgerul, să restabilească dreptatea, căci: „speră că uimind femeia, i se redă lui demnitatea".

Copilul dobândește cunoaștere și stăpânire de sine – căci își dorește, cu ochii închiși, să descopere lumina și singurătatea și dorința i se îndeplinește. Herbert prefigurează astfel pe eroul brebanian ce pornind de la cunoaștere și stăpânire de sine poate cunoaște și stăpâni lumea.

b. Femei, a doua narațiune și cea mai întinsă din carte, alcătuiește în sine un mic dar substanțial roman cuprinzând aproape toate temele mari din proza lui Breban și cuplurile consacrate.

O adolescentă, E.B., descoperă în mama și sora sa (doamna Barta și Lia) un cuplu ce atrage: Gutman se căsătorește cu Lia, vrăjit parcă de „duetul" mișcărilor simetrice și de aceeași feminitate în două ipostaze și vârste. E.B. refuză să repete aceeași experiență și când doamna Barta îi aduce ca pretendent pe doctorul Subu, își construiește, cu atenție, o iubire pentru un tânăr – R.V.

E.B. descoperă că invenția se întoarce împotriva ei, căci povestea sentimentală „atârnată de R.V. și fluturată în jurul lui" a acaparat-o, cuvintele poveștii însăilate în jurnal au declanșat o forță de nestăpânit: „Acum încep să înțeleg ce mare forță au vorbele, ce puternic e cuvântul o dată rostit, chiar când el denumește lucruri neîntâmplate, imaginare. Cum se întoarce el asupra noastră și ne obligă aproape să-i recunoaștem realitatea și forța sa!"

Despărțirea de R.V. se produce ca urmare a unei mici neînțelegeri – prezența tânărului și absența ei de la un bal, pe care E.B. o judecă la valori absolute, nu relative: „...și eu te și condamn și îndrăznesc să te pedepsesc pentru slăbiciunea dumitale de caracter că ai acceptat să mergi acolo și pe mine mă refuzaseși și că ai rămas acolo câteva ceasuri, deși eu nu eram acolo".

E.B. îl pedepsește pe R.V. – deși îl iubește, îl părăsește definitiv, refuzând să-l mai vadă vreodată –, dar se pedepsește și pe sine – printr-un fel de „moarte": acceptă căsătoria cu doctorul Subu.

A doua parte din *Femei* o urmărește pe E.B. după nouă ani în „căsnicia ei fericită" cu un copil, realități câștigate și acceptate ca apărare față de iubire și față

Scanned with OKEN Scanner

de ea însăși. E.B. investește energie și răbdare construindu-și o existență – fortăreață care să o ferească de iubire, sentiment extrem care, a constatat, „arde ca o flacără vizibilă" și declanșează în caracterul ei forțe nocive, distrugătoare.

Căsnicia și maternitatea însă n-o apără de iubire, cunoaște un cuplu – Catargiu (tatăl și fiul, Cătălin) care o interesează din ce în ce mai mult, până descoperă încă două forme ale iubirii, oarecum complementare, care o domină. Întâlnirile cu Cătălin, în care vede precocitatea masculină, o pregătesc pe E.B. pentru a doua sa „cădere" în dragoste, căreia nu i se poate împotrivi.

Natură puternică, de o vitalitate bine disimulată de voință, E.B. continuă să lupte deși vede că soțul și fiul își pierd materialitatea față de cei doi Catargiu – „cuplu mai rapace, mai agresiv". Lupta o duce până și „în vizuina trupului ei", dar și în exterior, părăsindu-și familia, despărțindu-se de doctorul Subu și de fiul ei, totuși refuzând să se căsătorească cu Catargiu. Existența ei se încheie prin sinucidere – gest tragic și inevitabil, căci pare singura posibilitate să iasă de sub stăpânirea iubirii, prin care se manifestă energia ei.

Cu E.B., Nicolae Breban creează un caracter, un personaj de o mare forță morală, surprins în luptă cu sine. Când simțurile ori sentimentele o domină, ea alege voluntar moartea – care se transformă astfel într-o ciudată victorie, triumf asupra sinelui. Pe modelul femeii energice, din proza lui Slavici sau Pavel Dan, se proiectează vitalismul și voința nietzscheană într-un personaj unic pe care nu-l va egala nici una din creațiile ulterioare.

c. Bătrâni – prima narațiune – surprinde psihologia senectuții la care sentimentul disoluției și conștiința degradării fizice se însoțesc cu pictura unei umanități ce decade social. *Răutatea, ura, abjecția* – sunt formele sentimentului într-o lume dezolantă, cu psihologii mediocre, cu schimbări stranii de efeminare sau masculinizare – ca a domnului Pleșoianu sau a doamnei Willer.

De la „psihologia infernală a senilității" se abat doar doamna Iamandi și Pamfil anticarul, prin care prozatorul urmărește altceva: vicleniile instinctului erotic la senectute, printr-un cuplu virtual. Experiența erotică e indirectă, transferată prin acceptarea impulsului și a seducției ca reflexe târzii.

5. Tehnica narativă de mare originalitate se vede din realizarea coerenței interioare a cărții, din construcția personajelor, din formulele relatării, din pregnanța scenelor-cheie.

a. Epicul se subordonează complet analizei, subiectul și convențiile sale se anulează complet sub impactul mecanismului interior declanșat în viața personajelor și în determinarea evenimentelor.

Pentru E.B. esențiale nu sunt faptele, ci modificările stârnite în conștiință, forțele distructive pe care le generează; pentru Herbert partea obscură a trăirii e mai bogată în senzații, reprezentări, imagini decât cea de suprafață – a gesturilor, întâlnirilor, vorbelor.

b. Personajele se încadrează de obicei în cele două categorii dostoievskiene: încălcătorii de lege și supușii față de lege sau, cu alte cuvinte, „napoleonienii" și victimele. Indiscutabil, E.B. și Herbert în germene aparțin speciei dificile și, se înțelege, restrânse, a încălcătorilor de lege, ei sunt cei puternici; iar doctorul Subu, prin slăbiciunea lui, e predestinat condiției de victimă.

Scanned with OKEN Scanner

„Încălcătorii de lege“ se prăbușesc, iar surparea lor o provoacă, dinăuntru, o prea mare putere și voință. Prozatorul are inteligența artistică de a lăsa nedezvăluit motivul „din adânc“ al căderii, și în alte romane – *Îngerul de gips, Bunavestire.*

c. Formulele relatării au o mare diversitate: E.B. ține un jurnal, romanul înglobează fragmente din el, deseori comentate, se adaugă și convențiile epistolare (biletul, scrisoarea) în partea întâi (din „Femei“). În partea a doua distanța narativă pare să se mărească în conformitate cu libertatea personajelor și pregătirea misterului – moartea lui E.B.

Scene-cheie și pasaje esențiale dovedesc talentul analitic al scriitorului: desele „cercetări de sine“ ale eroinei, întrebările și judecățile ei, dialogul dintre E.B. și Catargiu și așteptarea bărbatului ca femeia să-și accepte înfrângerea (în *Femei*) și capitolele ultime, ale descoperirilor lui Herbert *(Copii).*

d. Construcția cărții are în centru „oglinzile carnivore“, adică perspectiva infantilă devoratoare și necruțătoare.

Cele trei părți reflectă același sentiment – iubirea – pe care vârstele îl deformează după logica lor de „oglinzi infidele“. Aici se află unitatea profundă a cărții, coerența românească, mai mult decât în legăturile superficiale: Herbert din *Copii* apare într-o rememorare a eroinei, E.B., în *Femei,* iar povestea doamnei Iamandi și a bunicii sale din „Bătrâni“ are detalii similare cu ale aceleiași E.B.

6. Concluzii. Concentrarea și densitatea analizei, eșantioanele aproape pure ale psihologiei vârstelor, forța parabolei se întâlnesc în cartea lui Breban într-o formulă unică, pe care nici unul din romanele ulterioare nu pare s-o mai atingă.

REPORTAJUL, MEMORIALISTICA, JURNALUL INTIM

I. Cu excepția reportajului – specie mai nouă ce s-a impus prin excepționala înflorire a mijloacelor de informare în masă (mass-media) – celelalte specii ale așa-numitei literaturi de frontieră au o vechime respectabilă.

Interesul de care se bucură în actualitate – de fapt în veacul al XX-lea – are explicații multiple, descifrabile în chiar orizontul de interes și în evoluția acestor specii.

Secolul nostru a fost – și continuă să fie – deosebit de agitat din punct de vedere social-politic; în același timp, evoluția spectaculoasă a științei și tehnicii a modificat fundamental orizontul existențial al ființei umane. Intima conjugare a acestor aspecte ale vieții motivează și foamea de mărturii-document, și criza relației ficțiune-realitate, criză ce pune în discuție formele consacrate ale literaturii ficționale.

1. REPORTAJUL a cunoscut o mare strălucire în perioada interbelică, ilustrat fiind – între alții – de un reporter ca **Brunea-Fox,** pasionat observator al unor

Scanned with OKEN Scanner

fenomene din sfera socialului. **Tudor Arghezi,** un mare poet, dar și ziarist, a preferat formula reportajului formulelor cu caracter dominant confesiv în realizarea unor adevărate anatomii ale unor medii cunoscute prin experiență directă, cel al închisorii Văcărești *(Poarta neagră)* și cel monahal de la Cernica *(Icoane de lemn)*. De altfel, tableta, specie personală cultivată până târziu, este adesea un reportaj.

Ca și fotografia – care aspiră să devină artă, înglobată în artele vizuale, termen semnificativ el însuși și care-l substituie pe cel tradițional de arte plastice – reportajul tinde să depășească condiția de imagine a actualității, supusă în consecință unei rapide eroziuni, fără însă a renunța la autenticitatea documentară.

Cel mai reprezentativ reporter pentru valențele și destinul acestei specii în literatura română rămâne **Geo Bogza,** format și afirmat în perioada interbelică. Cărțile sale (fiindcă Geo Bogza nu practică reportajul izolat și, contrazicând într-un fel însăși apartenența la domeniul ziaristicii, își publică lucrările în volume unitare) se particularizează printr-o viziune esențial lirică asupra realului, conceput ca unitate organică, înglobând oameni și locuri. Observația reportericească este doar punctul de pornire al unei imagini vizionare, cotidianului dezvăluindu-i-se dimensiunea cosmică în spațiu și geologică în timp.

2. MEMORIILE. Această specie are o vechime impresionantă; în literatura română pagini memorialistice se găsesc în *Letopisețul* lui Miron Costin, iar o bună parte a *Letopisețului* lui Neculce poate fi asimilată cu ușurință memorialisticii. Acest fapt explică existența unei tradiții a memoriilor ficționale, romanul – cea mai dinamică specie a epicii – apelând frecvent la această formulă.

Dat fiind că memoriile presupun o privire retrospectivă asupra unui timp trăit, îngăduind evocări și reflecții ale autorului, cele de mare audiență conjugă interesul pentru enigmele și specificitatea timpului cu cel pentru personalitatea memorialistului. Memorialistica actuală moștenește o impresionantă tradiție din perioada interbelică. Ne referim și la prolifica activitate în domeniu a lui Nicolae Iorga, spre pildă, dar și la memoriile travestite în roman ale lui C. Stere *(În preajma revoluției),* E. Lovinescu, I. Petrovici, Iorgu Iordan, C. Argetoianu.

Semnalăm de asemenea memoriile-roman *Viața ca o pradă* de **Marin Preda,** pe care le putem apropia de *Anii de ucenicie* de M. Sadoveanu, considerând că se înscrie pe direcția cu potențială vitalitate a romanelor document. Este simptomatic că doi scriitori cu vocație de povestitori au apelat la această formulă, ilustrând însă tendința mai generală de estompare a graniței dintre literatura ficțională și cea non-ficțională, menționată și la reportaj.

Așa cum era de așteptat, anul 1989 – prin spulberarea oricăror tabuuri – a marcat și începutul editării unui număr însemnat de memorii. Romanul *Luntrea lui Caron* de Lucian Blaga – apărut postum – poate fi încadrat în seria ce înglobează și *În preajma revoluției.* La Lucian Blaga elementele ficționale sunt utilizate pentru figurarea semnificației transindividuale și atemporale a experiențelor poetului filozof în vârtejul unei lumi ieșite din matcă.

Fără a recurge în nici un fel la ficțiune, **Nicolae Steinhardt** realizează un excepțional roman document, *Jurnalul fericirii,* publicat și acesta postum.

Scanned with OKEN Scanner

Memorialul anilor de detenție, redactat ca jurnal din considerente de organizare a materialului în vederea configurării semnificației, devine un roman al aventurii spirituale creștine. Lumea de o extremă diversitate – cu victime și călăi – alcătuiește ambianța unui mereu reluat traseu existențial ce presupune riscul căderii în ispita diavolului și, la capăt, beatitudinea mântuirii. *Jurnalul fericirii* atestă izbânda făpturii umane însetate de sens și virtuală purtătoare a lui prin har asupra amorfului, haosului și absurdului, tot atâtea forme ale demoniei în ultimă instanță.

3. JURNALUL INTIM. Hrănindu-se dominant din autoscopie, jurnalul intim se constituie ca document al vieții lăuntrice. Îndeobște publicarea unui asemenea document e îngăduită de autor numai la un număr de ani de la decesul său. Ca și în cazul memoriilor, romanul a înglobat în forme diferite jurnale ficționale, romanul *Adela* al lui G. Ibrăileanu, spre pildă, este conceput ca jurnal al doctorului Emil Codrescu.

Pe de altă parte, în acord cu tendința semnalată la memorii și reportaj, un scriitor ca **Mircea Eliade** va promova așa-numitul roman indirect *(Șantier, India)*, în fond jurnale ale aventurii spirituale, ale inițierii într-un spațiu cultural exotic. Romanul indirect exclude ficțiunea.

Înregistrăm în actualitate interesul pentru jurnalul de creație, numit probabil impropriu astfel, fiindcă actul scrierii pare să devoreze literalmente viața, iar scriitura se impune ca obiect privilegiat al reflexiei. Jurnalele lui **Radu Petrescu** sunt reprezentative pentru această aventură a speciei, ele – și nu romanele a căror scriere le formează obiectul – constituind cea mai înaltă împlinire scriitoricească a autorului. Prin privilegierea aventurii intelectuale, jurnalele lui Radu Petrescu par a se așeza în seria romanelor indirecte ale lui Mircea Eliade, în același timp însă nimic mai străin de anticalofilia declarată a perioadei interbelice – împărtășită și de Mircea Eliade – decât patima inițierii în „ars scriendi" a lui Radu Petrescu. Autorul *Ocheanului întors* privește lumea cu un ochi de estet, de colorist sensibil. Modernitatea și subtilitatea observațiilor acestui cititor devorat de voința scrierii dau măsura patetismului unui destin curmat de timpuriu, al unui intelectual ce a aruncat orgolios mănușa timpului său și timpului istoric în general. Narcisismul exasperat al scrierii rămâne neîndoielnic o aventură reprezentativă a intelectualismului din convulsionatul nostru veac.

BIBLIOGRAFIE

Caiete critice, nr. 1–2, 1987.

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. Citiți cărți de interviuri, cea mai nouă specie a literaturii de frontieră (ex. **Florin Mugur,** *Convorbiri cu Marin Preda).*

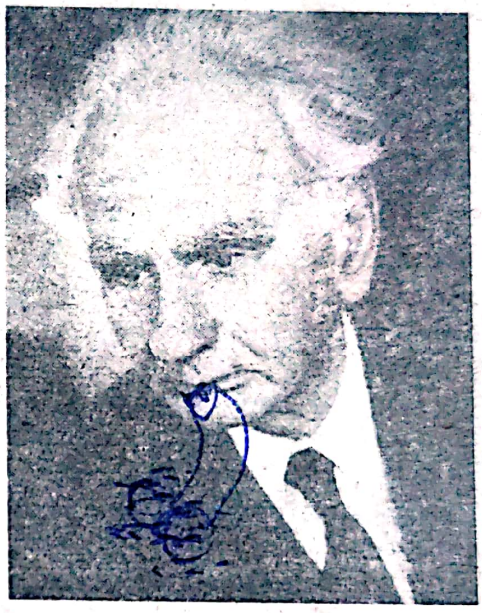
Scanned with OKEN Scanner

III. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. **Arătați asemănările și deosebirile dintre reportaj, memorii și jurnal.**
2. **Arătați cum se manifestă tendința de estompare a graniței dintre literatura ficțională și literatura document (de frontieră).**
3. **Arătați cum se manifestă, în jurnal, memorial, reportaj, continuitatea literaturii actuale față de cea interbelică.**

GEO BOGZA

1908–1993



S-a născut la Ploiești, în 1908. Se face remarcat în cadrul mișcărilor poetice de avangardă, fie redactând reviste personale, ca „Hurmuz" (Câmpina –1928, împreună cu Alexandru Tudor-Miu), fie colaborând la „unu", cea mai importantă publicație supra-realistă, dar și la „Bilete de papagal" a lui Tudor Arghezi.

Tânărul Bogza este un poet care sfidează spiritul conformist și cultivă o sinceritate absolută în versuri de factură suprarealistă. Principalele plachete: *Poemul invectivă* – 1930, *Ioana-Maria* – 1937, *Cântec de revoltă, de dragoste și moarte* – 1945. Ultimele sunt reluate în volumul antologic *Orion* –1978, în care vitalismul și agresivitatea existențială se echilibrează cu viziunea lirică a unei lumi devenite spațiu de contemplare interogativă.

Sub influența cercurilor de avangardă, Geo Bogza descoperă **reportajul literar,** care devine, în concepția sa, „cel mai bun corectiv al esteticii turnului de fildeș" și unul din instrumentele temute de critică a societății.

Cele mai importante lucrări: *Lumea petrolului* – 1934, *Tăbăcării* – 1934, *Țara de piatră* – 1935, *Cartea Oltului* – 1945, *Moartea lui Iacob Onisia* – 1945, *Porțile măreției* – 1951, *Tablou geografic* – 1953, *O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil* – 1968, *Priveliști și sentimente* – 1972, *Paznic de far* – 1974. Moare la București în septembrie 1993.

Sintetizând într-o formulă unică specii care nu păreau a fi apropiate, împăcând nevoia de insolit a ziaristului cu spiritul meditativ al poetului și retopind totul în pasta narativă a unei rostiri solemne, Geo Bogza este părintele reportajului nostru literar:

„Pura aventură a spiritului rămâne în urmă față de mesajul realității. Din munți nu mai coboară nici un Zarathustra. Sau dacă vrea să coboare, nu e ascultat. E ascultat în schimb reporterul care trăiește în miezul fierbinte al faptelor, care se află în permanent contact cu viața și vorbește oamenilor despre ea" *(Introducere în reportaj* – 1934).

CARTEA OLTULUI

I. 1. Preliminarii. Dificultatea de a încadra *Cartea Oltului* într-un gen unitar avertizează asupra faptului că ne aflăm în fața unei specii literare noi, care este și **reportaj** al unei călătorii, și **poem în proză** despre natură, și **povestire alegorică** despre vitalitatea și statornicia poporului român.

Scanned with OKEN Scanner

Chiar dacă nu i se găsește o denumire satisfăcătoare, opera lui Bogza nu e un produs hibrid. Ea are o remarcabilă omogenitate stilistică, născută dintr-o capacitate unică de a privi amănuntul, întâmplătorul, terestrul în perspectiva devenirii lui dramatice, de a descoperi raporturi noi, neașteptate, între elemente, de a integra particularul în universal.

2. Structură și problematică. Geo Bogza prezintă cel mai mare râu din spațiul românesc, de la izvoare până la vărsare, și rezumă prin el un destin. Cele șapte momente ale zbuciumatului său mers spre sud sunt șapte trepte ale unei existențe: *minerală,* când izvorăște din Hășmașul Mare, *vegetală,* când se îndreaptă spre miazăzi, *a împlinirii totale,* când se întoarce spre miazănoapte, *a vieții spirituale,* când străbate Transilvania spre apus, *a marii istorii,* când străpunge Carpații, *a liniștitului amurg,* când traversează câmpia, și *a întoarcerii în Cosmos,* când se varsă în Dunăre:

„Când izvorăște din Hășmașul Mare, Oltul se află – ca întreaga planetă în prima ei zi – pe treapta de jos a scării care-l așteaptă să o suie. Ceea ce-i poartă numele există doar între cele două maluri, și încetează o dată cu ele, tot astfel cum stâncile încetează o dată cu muchiile lor. Oltul e o simplă realitate geologică, întocmai ca pietrele ce alcătuiesc îngusta-i albie. E treapta minerală a existenței lui.

Ajungând la poalele muntelui și ieșind apoi în câmpie, el reia uriașa experiență pe care natura a făcut-o, când și-a adăugat regnului mineral încă unul, mai evoluat și mirific: un fir de iarbă, cu un alt destin decât al celor din jur, se ivește din pământul udat de Olt – și, de la acest prim fir, totul pornește. Însuși pământul începe să se deosebească de restul pământului: o fâșie de humă reavănă, neducând niciodată lipsă de apă, pururi prielnică vieții. În cuprinsul ei, sub razele soarelui, biologia izbucnește, imprevizibilă și frenetică, așa cum va fi izbucnit în vremea când planeta s-a acoperit cu primele păduri. Treptat, Oltul devine o realitate mai cuprinzătoare decât fuga unei ape între două maluri: o întreagă zonă de ierburi, de trestii și de sălcii, veșnic răsfățată în aspra întindere a câmpiei. E treapta vegetală a existenței lui."

„A fost dat acestui râu ca, pe măsură ce se depărtează de izvor, tot mai înalte să fie treptele asupra cărora, după legi de o simfonică grandoare, își va răspândi harul. Coborând, el urcă, în același timp, enorma scară pe care însăși viața a urcat, de la primele ei începuturi. Pe măsură ce-și împlinește destinul, vibrația lui – un cântec generos și imens – nu contenește să suie, până în ultima clipă, a întoarcerii în Cosmos." (Cap. XXI)

În realizarea cărții, Bogza procedează mai întâi ca un reporter. Face monografia unui râu de-a lungul căruia călătorește: vede, povestește, caută, se miră, explică, se informează. Anecdotica acestui voiaj, prinsă în substanța operei, creează prima dimensiune a marii aventuri la care suntem chemați să fim martori: senzaționalul.

Pentru Bogza, verificarea existențială a unei realități – călătoria – înseamnă a descoperi în banal, în cotidian, o semnificație, o relație neașteptată și deci senzațională. Banalitatea nu este o trăsătură a realității, ci a atitudinii față de realitate, este o prejudecată care ține de mecanica disocierilor și asocierilor, de putința fiecăruia de a nu mai privi prin prisma formulelor abstracte ale obișnuinței comune.

Scanned with OKEN Scanner

Mijloacele reporterului sunt ale evocării realiste. Nu lipsește exactitatea datelor, descrierea planului prezent se completează cu incursiuni istorice, se reţin detalii de viaţă socială: se face, cu alte cuvinte, istorie, sociologie, etnografie. Cunoaștem râul și oamenii lui, dramaticul drum al apei, dar și suferințele sau bucuriile celor care-i populează malurile.

Capitolele au numeroase fragmente narative în care totul este senzațional: arderea vitelor moarte la izvoarele Oltului de către țăranii din Voșlobeni; viața pietrarilor de la Bicsad, a minerilor, a tăietorilor de brad, a țiganilor de la o cărămidărie; povestea unor foști emigranți în America; frumusețea fetelor din Făgăraș; uluitoarea moarte prin înfometare a unui bărbat și sărăcia cruntă a două femei bătrâne etc.

Iată un nucleu epic senzațional:

„Înainte de a ajunge la Mânăstirea Cozia, Oltul trece pe lângă gospodăriile părăginite a două bătrâne. Într-o seară, una dintre acestea stă în prag, cătând în lungul drumului, cu ochii roșii și umflați.

– De ce ai ochii roșii, mătușă?

– De plâns, maică.

– De ce ai plâns, mătușă?

– De foame, maică.

– Bărbat n-ai, mătușă?

– A murit maică.

– De ce a murit, mătușă?

– De foame, maică.

Chircindu-se pe prispă, povestește cum i-a murit bărbatul. Toamna se sfârșise repede, până ce n-apucase să se coacă porumbul. Avusese în spatele casei două sute de cuiburi, la care trudise toată vara. Dar fusese o vară friguroasă, și porumbul rămăsese verde. Zăpada l-a prins crud, intra unghia în el, laptele mustea sub coajă. Cum să-l macini, cum să-l mănânci?

Și a venit iarna lungă și grea, cu drumuri anevoioase prin troiene, după o sită de mălai, pe la călugări, prin cătune. Omul ei, de vreo doi ani, zăcea la pat, beteag. Vecina era văduvă mai de mult. Erau numai ele două și bolnavul. După Crăciun, mălai n-au mai găsit pe nicăieri. Rodeau tuciul, până rămânea fierul gol. Și iarna era tot mai grea, în pădure urlau lupii de foame. Atunci, s-au vorbit între ele, toată noaptea, iar la ziuă, ea s-a apropiat de bărbatu-său: – Ioane, nu mai e mălai deloc, nu mai putem să te ținem și pe tine. El i-a răspuns: – Bine, Mario, fă așa cum știi tu. Și și-a pironit ochii în tavan, și nu i-a mai luat de acolo. A stat așa trei zile și trei nopți, iar a patra zi a murit. L-au îngropat călugării.“ (Cap. XXVIII)

În alte părți, Geo Bogza notează locul morții lui Bathory, descrie masa lui Mihai, crucile eroilor din 1916 de la Boița sau mormântul lui Mircea de la Cozia. Pretutindeni, prezentul și trecutul se împletesc, așa cum planul real se conjugă cu cel fabulos. Alunecarea spre legendă, spre mitologie reprezintă cea de-a doua dimensiune a *Cărții Oltului*. Alături de explicația geologică a nașterii Oltului avem și legenda lui:

„Piscul acela, singuratic și cutezător, ce de jur împrejur domină culmi și câmpii, ținându-le sub puterea și farmecul lui, este leagănul unei legende.

Scanned with OKEN Scanner

De acolo, au plecat cândva – în neştiute timpuri – să-şi caute tatăl, nemaiîntors dintr-o fatală bătălie, cei doi fii de împărat cu firi atât de deosebite. Mureşul, ascultător, a ţinut drumul pe care fuseseră sfătuiţi să-l urmeze. Dar Oltul, chiar de la început, a pornit pe un altul, nesocotind povaţa. Când, mai târziu, cuprins de păreri de rău, s-a întors să-şi caute fratele, nu l-a mai putut găsi. Prefăcuţi în râuri, pierduţi unul de altul pentru totdeauna, ei rătăcesc de atunci mereu, mereu, fiind, celor ce le cunosc povestea, prilej de meditaţie şi reverie." (Cap. I)

Reporterul din Bogza e copleşit permanent de poet, care vede dincolo de fapte armonioasa alcătuire a universului; temperamentul liric al scriitorului dă ritm contemplaţiei şi pagini întregi devin poeme în proză, ca în această evocare de o rară frumuseţe a drumului Oltului prin lume:

„De pe culmile Hăşmaşului Mare şi până în câmpia îndepărtată, de dincolo de munţi, unde i se sfârşeşte viaţa, drumul Oltului pe faţa pământului este un cântec niciodată întrerupt, un cântec imens, al cărui ecou creşte, se amplifică şi se revarsă peste maluri, o dată cu scopul necontenit al undelor.

La început, o subţire chemare de flaut înfioară brazii de pe cele mai înalte creste. Apoi, în timp ce Oltul străbate podişul, pregătindu-se să-l părăsească, un corn se împleteşte cu ea, făcând-o mai gravă. Bubuituri surde, de tobe, răzbat din adâncime, precipitându-şi ritmul, când apa porneşte să cadă, din treaptă în treaptă, de pe stânci. Cu fiecare clipă, cântecul creşte, cu fiecare dintre afluenţii de pe celelalte văi, încă un corn sau un flaut i se adaugă, dându-i tot mai multă amploare, dar şi tobele se înmulţesc, încât, atunci când începe şirul cascadelor, singure se aud. Ele tac totuşi la picioarele muntelui, spre a lăsa să urce în aer numai chemările trompetelor, care – vibrante, sonore, luminoase – vestesc sosirea tânărului râu în lume.

Nu tot timpul, însă, de aci înainte, Oltul îşi va cânta, atât de puternic, biruinţa. O vreme vine, când abia se mai aude, şoptind ceva şi amuţind numaidecât, pradă îndoielii. Albia plină de stânci s-a sfârşit şi o alta îi ia locul, în lungul căreia cântecul lui se schimbă cu totul. Nu mai e o proclamaţie adresată întregii firi, ci o întrebare, mereu repetată, sub cerul mereu tăcut. Mai grav e acum glasul ce urcă din munte, şovăitor uneori, sau umbrit de melancolie.

Dar alţi munţi se ivesc în zare, şi, prin fluxul nedumeririlor, începe să răzbată iarăşi tunetul tobelor. Pe când se prăbuşeşte în noile cataracte, Oltul îşi înalţă cântul dintr-o mulţime de alămuri, ce se întrec să-i dea viaţa şi strălucirea unui imn triumfal.

Când din nou ajunge în şes, toate acestea se sting, rămânând doar câteva viori, mai trist să se întrebe, care e totuşi rostul unei atât de lungi călătorii, sub palida lumină a stelelor. O orgă răspunde, cândva, cu o cascadă de note solemne.

Pe măsură ce va străbate munţi şi câmpii, pătrunzându-se de întreg misterul lumii, Oltul va rosti un cântec tot mai vast şi atotcuprinzător. Fiindcă glasul, în nici o împrejurare, nu i se stinge, alămurilor cu care îşi clama doar bucuria tinereţii, li se vor adăuga tot mai multe violoncele şi harfe, putând să împărtăşească noianuri de gânduri şi sentimente. În cele din urmă, din învolburarea undelor, izbucnesc voci omeneşti.

Astfel, poporul de pe malurile lui îşi contopeşte cu cântecul Oltului, ca într-o supremă simfonie, cântecul vieţii sale.

Aliajul neobişnuit al naraţiunii cu metafora poetică realizează o ţesătură alegorică, al cărei sens nedezmințit e subliniat adeseori de autor: în destinul râului se reliefează destinul istoric al poporului. Apa îşi poartă în vadul său cântecul de revoltă, de dragoste şi de moarte, cântecul luptei şi al biruinţei împotriva „destinului biologic al lumii". Acest cântec este şi al oamenilor:

Scanned with OKEN Scanner

„De când s-a ivit pe culmile Hăşmaşului Mare, oamenii s-au aplecat asupra lui, privindu-l uimiţi şi cu prietenie. Tot drumul pe care l-a făcut n-a fost, în înţelesu-i cel mai profund, decât pentru această luminoasă întâlnire cu oamenii. Unii l-au sorbit, cu însetarea zilelor de arşiţă, alţii s-au privit în oglinda lui, cu alţii a măcinat grâul. O mie de chipuri le-a arătat oamenilor, iar oamenii i-au arătat, şi ei, o mie de chipuri. Rând pe rând, au venit spre el, gânditori, melancolici, fermecaţi de frumuseţea şi taina firii, sau revoltaţi de nedreptatea lumii. Oltul şi-i reaminteşte. Treceau cu coasa pe umeri, iar soarele le azvârlea umbra, ca pe o punte, de la un mal la altul. Cântau uneori despre Olt, iar alteori, tăcuţi, ascultau cum Oltul cântă, cu toate undele, despre ei.“ (Cap. XXXII)

3. Viziunea asupra naturii. În *Cartea Oltului,* Geo Bogza este un mare cântăreţ al naturii, care construieşte grandios un reportaj al geologicului şi al istoriei. Cartea este neliniştitoare şi fascinantă, incomodă pentru cititorul leneş, o carte în care descrierea nu urmăreşte pitorescul naturii, ci devenirea ei dramatică.

Geo Bogza distruge o viziune romantică asupra naturii. La el, natura nu mai reprezintă statornicia în infinit, nu mai e etalon al eternităţii pe lângă zbuciumata istorie umană. Este ea însăşi zbuciumată devenire, neîncetată prefacere, curgere, trecere dintr-o formă în alta. Scriitorul român schimbă unghiul de perspectivă asupra naturii, pentru că o priveşte nu la scara existenţei umane, ci la propria ei scară geologică. Din această perspectivă, Oltul este el însuşi o fiinţă fabuloasă care se naşte şi piere în cosmos, supunându-se parcă acelui heraclitian *panta rhei,* căruia numai spiritul omenesc este capabil să i se împotrivească:

„Din această nemaivăzută cetate, ce străluce de lumina eternităţii, Oltul coboară asupra câmpiei şi a oamenilor, ca un călător temerar, spre o foarte mare a lui aventură. Limpezi, apele vin vestindu-se printr-un murmur: cântecul lor şi al drumului pe care au pornit, – şi mereu îl cântă, în timp ce alunecă la vale, mai departe, tot mai departe, o undă pentru fiecare clipă a vremii.

Necontenitei curgeri, doar spiritul omenesc se încumetă să nu i se supună, pornind împotriva ei, năzuind să-i afle *începutul.* Acel punct şi acea clipă iniţială, ce necurmat cheamă spre ele închipuirea, de unde totul – materie şi timp – a pornit odată, şi nu s-a mai oprit.“ (Cap. I)

Perspectiva cosmică şi universală transferă călătoria reporterului Bogza din planul senzaţionalului cotidian în planul aventurii unei vechi şi încercate dorinţe a omului de a urca pe „nesfârşitul fluviu al timpului, tot mai sus, văzând cum se subţiază şi se limpezeşte, până acolo unde, născându-se, îşi dezvăluie taina“.

4. Stilul. Noutatea de stil a *Cărţii Oltului* provine din solemnitatea contemplaţiei spectacolului cosmic. Bogza este, în primul rând, un scriitor ce nu suportă formulele abstracte, tocite de o prea mare uzură, care supun realitatea unui regim de banalizare. El încearcă să convingă că totul este „formidabil“ şi „nemaipomenit“, sileşte firile opace să mediteze sau le emoţionează pe cele sensibile prin decupaje insolite de termeni.

Scopul său stilistic este concretizarea ideii, plasticizarea ei prin stabilirea unor raporturi inedite între lucruri, prin comparaţii vizuale uluitoare, prin tratarea

Scanned with OKEN Scanner

obiectelor și materiei moarte ca procese vii, prin surprinderea unor corespondențe între om și cosmos, prin descoperirea în concret a simbolului și în particular a generalului etc.

În *Indexul alfabetic* de la sfârșitul cărții, index devenit el însuși *„poem final"*, se pot urmări toate combinațiile de termeni ieșiți din fantezia lingvistică a lui Bogza pentru a numi „chipurile lumii pe care a străbătut-o Oltul". Expresiile culese aici sunt parcă fragmente de vers sau versete întregi dintr-o cântare cosmică.

Arta de a constitui imagini poetice în cuprinsul unei fraze ample, cu unduiri ritmice pe dimensiuni mari, desfășurată în bogate perioade de compoziție muzicală, simfonică, este la Bogza o caracteristică dominantă.

Viziunea sa monumentală conferă expresiei artistice impulsuri spre grandios, spre exprimarea sublimului. Tehnic vorbind, tendința spre hiperbolizare, ca principală trăsătură a stilului lui Bogza, e realizată mai ales prin originalele forme de superlativ absolut pe care le capătă adjectivele și adverbele sale *(cumplit de dezolanta* înfățișare a lumii, un timp *neînchipuit de lung,* un câmp *fulgerător de pustiu, formidabilă* descărcare de lumină și zgomot, *groaznice* veninuri, *o infernală* pânză de trăsnete, *neasemuita* lor frumusețe ș.a.).

Și celelalte construcții stilistice converg spre același efect, iar lexicul neologistic topit într-o retorică solemnă poartă în el profundele ecouri – sociale, spirituale, politice, artistice, tehnice sau științifice – ale omului modern, aflat sub semnul unor dramatice întrebări.

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Citiți, comparativ, capitolul al IV-lea, *Furtuna,* **din** *Cartea Oltului* **și capitolul** *Singur* **din** *În munții Neamțului,* **de C. Hogaș.**

FURTUNA
(fragment)

Păstorii care trăiesc vara pe înălțimile Hășmașului Mare sunt obișnuiți – și totuși mereu înspăimântați – cu dezlănțuirea unor furtuni năprasnice. Nicăieri, cât cuprind ochii și cât se duce închipuirea, între hotarele țării, nu plouă, nu ninge și nu suflă vântul atât, și cu atâta furie, ca pe acest colos de piatră, de care se sparg toți norii Ardealului. Leagănul Oltului este un pol meteorologic, o înfricoșetoare patrie a stihiilor. Chiar în iulie, se poate întâmpla să fie acoperit, în câteva minute, cu bulgări de gheață, căzuți dintr-un cer vânăt. Frigul ce coboară atunci până la temelia lui, ofilind florile verii, silește oamenii să-și îmbrace cojoacele, iar în sobe focul arde ca iarna. Prin ferestre, dincolo de pădurile de brad înghețate, culmile se zăresc asemeni unor calote polare, stranii și reci în alba lor strălucire. Ele par lăcașul unei divinități colerice și capricioase, care, de acolo, neîncetat și-ar descărca toanele asupra pământului.

Sunt rare zilele în care colosul stă liniștit, fără să trimită în văi șuvoaie de apă, cețuri groase sau valuri de frig. Cei din câmpie sunt obișnuiți ca, atunci când nu-l zăresc, sclipind sub zăpezi

Scanned with OKEN Scanner

orbitoare, să-l ştie învăluit în neguri ce nu mai sfârşesc să se nască una din alta, dându-i mereu târcoale. Săptămâni întregi, piscurile lui nu mai aparţin acestei lumi: ascunse oricăror priviri, dispar într-o zonă nepământeană, până la care nici închipuirea n-ar putea răzbate. Oare ce se va fi punând la cale acolo, sus, dincolo de perdeaua de nepătruns a norilor?

Păstorii care îşi duc viaţa pe un atât de aspru tărâm sunt prinşi, ca într-o nebunie a firii, chiar în inima acelor evenimente. Ele se pregătesc îndelung, vestindu-se prin tot felul de semne; dar pot izbucni şi pe neaşteptate. Şi tot pe neaşteptate se pot sfârşi.

Nu rareori, în miezul unei senine zile de vară, un abur uşor începe să plutească prin hăuri, prelingându-se – ca un balaur molatic – spre creste. Nu poartă în el furtuna, ci e duhul muntelui care se ridică din genuni, ca fumul din insula pustie, să o cheme. Când îl văd târându-se, leneş şi deşirat, oamenii nu mai pierd o singură clipă, şi pornesc să strângă vitele, la adăpost de prăpăd.

Dar acesta nu se dezlănţuie numaidecât. Mai întâi, un vânt subţire prinde să bată prin brădet, dându-i fiorul primejdiei. Un timp, tot ceea ce e frunză sau creangă freamătă neliniştit, dezvăluindu-şi presimţirile şi teama. Apoi, intensitatea vântului sporeşte, şi, deodată, întreaga pădure devine o colivie dementă, un balamuc uriaş, în care milioane de bufniţe ţipă cuprinse de spaima morţii. Astfel, se vesteşte ceea ce va să vină. Încă o clipă, şi, nici acest vaier nu mai înseamnă nimic, faţă de urgia care urmează. Mase de aer, deplasându-se cu o viteză ce le dă densitatea de ziduri, se prăbuşesc asupra muntelui, încercând să-l disloce. Acum, e prăpădul.

Pe buza unei prăpăstii, un brad începe să se clatine, până ce îl atinge pe cel din stânga, apoi pe cel din dreapta, ca şi cum şi-ar lua rămas-bun de la fraţii cu care a copilărit, şi, cu un salt tragic, se aruncă în vid. Alţii, duşi de nebunia generală, ţâşnesc pe urma lui prin văzduhul clocotitor, spre destinaţii necunoscute şi fatale. Au să fie găsiţi într-un târziu, cine ştie pe unde, prăbuşiţi cu fruntea în ţărână şi sfâşiaţi de răni, cum sunt găsiţi ostaşii căzuţi în bătălie.

O furtună de pomină, ce a bântuit mai de mult acest munte devastat de violente cutremure de aer, i-a smuls de pe coaste, purtându-i în prăpăstii, cincizeci de mii de brazi. Ei se zăresc şi acum, ca o puzderie de oase subţiri, învălmăşite haotic şi putrezind pe funduri pierdute de văi.

De uraganele ce se abat asupra lor, chiar cele mai semeţe piscuri se simt ameninţate. Oarbe, brutale, masele de aer le lovesc în plin, încercând să le smulgă din loc. Dar piscurile, îndârjite, se împotrivesc. În faţa stihiei, pornesc şi ele să o înfrunte cu zeci de muchii tăioase, ciocnindu-se năprasnic. Şi urlând. Mugetul lor de fiare geologice, când simt că vântul încearcă să le arunce în prăpastie, răspândeşte pe întregul podiş o nemărginită groază. Infernul nu poate cunoaşte asemenea urlete, ale unor dinozauri de piatră, înspăimântaţi. În felul acesta, clipă de clipă, creşte neagra măreţie a furtunii.

La marginea de nord a platoului, se înalţă o creastă de calcar, ca o hârcă de cal albită de vreme, şi chiar astfel i se spune: Muntele Calului. Asupra acestui ciudat craniu se îndreaptă toată tăria vijeliei. Ea îl izbeşte bezmetic, năpustindu-i-se între dinţi, făcându-i să ţiuie sinistru, dar fără să poată smulge vreunul. Orbitele căpăţânii, goale şi albe, privesc cu nepăsare minerală atacul tempestei, care, nici arcadele lor neizbutind să le spulbere, alunecă pe deasupra şi cade, urlându-şi neputinţa, în gol.

Rafalele următoare, parcă presimţind că dincolo nu le aşteaptă decât neantul, se năpustesc cu şi mai multă duşmănie, încercând să o nimicească, într-o dezlănţuire care atinge paroxismul. Dar îndărătnica tigvă nu se lasă doborâtă, sfruntând încrâncenarea văzduhului, şi, în bătaia pustiitoare a vântului, dinţii ei rânjiţi scot un şuier ascuţit, plin de o drăcească batjocură.

Acum, deasupra podişului pluteşte o lumină tulbure, de fund de ocean, în adâncimile căruia moluşte monstruoase se târăsc pe nisip. E o lumină de sfârşit de lume, în care flota norilor se arată, clătinându-se în larg: greoaie, neagră, ameninţătoare. Învăluind piscurile, ea îşi descarcă deodată, asupra lor, toate gurile de foc. Spaima care urmează dilată ochiul firii. Arzând, o secundă, granitul, trăsnetele alunecă în abis, lăsând în urmă ecoul a mii de catapetesme năruite.

Enormi şi înfuriaţi, cuirasate trăgând cu toate tunurile, balauri împroşcând cu groaznice venin electrice, norii asaltează muntele. Dârz, zburlit, neînduplecat, el rezistă cu întreaga-i fiinţă de cremene. Într-o rapidă alternanţă, de întunecimi de iad şi lumini orbitoare, trăsnetele curg pe

Scanned with OKEN Scanner

stânci, înverşunându-se să le ciuruiască. Armăsari de foc, herghelii apocaliptice, galopează din creastă în creastă, scăpărându-şi fantasticele potcoave. De neîndurat, cerul şi pământul se înfruntă, dovedindu-şi, fiecare, năprăsnicia.

Un timp, ce nu poate fi măsurat în nici un fel, nu se aude decât năucitoarea canonadă. Mereu crapă colosale zidării, mereu nevăzute catapetesme se prăbuşesc în genuni. Totuşi, în cele din urmă, bubuiturile încep să scadă, până ce se sting cu totul, iar deasupra mult încercatelor vârfuri se aşterne o linişte mirată şi prevestitoare. Presimţit, aşteptat, un nou act se pregăteşte, în care prind să cadă, grei ca de plumb, cei dintâi stropi ai ploii. Ei lovesc, cu o tărie egală, piatra arsă de fulgere, cadenţându-şi mânia: – Până când, piscuri neclintite, veţi abuza de răbdarea noastră? Cât vom mai îndura trufia voastră fără margini? Nu vedeţi ce groaznică vă este îndărătnicia?... Fiind cei care au trăit, pe bolta cerului, toate întâmplările din istoria tuturor timpurilor, discursul lor nu poate trezi, nimănui, mirarea.

O lungă clipă, el răsună, marţial, pe culmi. Apoi, adevărata ploaie începe, fiind oricui, prin nemaipomenita-i violenţă, prilej de a crede într-un apropiat înec al pământului. O nepătrunsă perdea lichidă se lasă asupra munţilor, acoperindu-i sub grelele ei falduri. Aerul prin care trecea lumina zilei, şi, până adineaori, mai zburau păsări, a încetat aproape să existe. Apa i-a luat locul, moleculă cu moleculă, şi un singur gest nu poate fi îndrăznit în acest univers, ce nu mai păstrează nici una dintre legile-i de până acum. Totul e numai apă, o pânză nesfârşită, o cotropitoare cascadă. Iar în locul trăsnetelor, un vuiet infernal se dezlănţuie. De jur împrejur, de sus până jos: torentele.

O puzderie de vipere fluide aleargă printre stânci, muşcându-le isteric şi zdrobindu-şi gura în muchiile de cremene. Şuierând de durere, se adună într-un jgheab mai larg şi atacă din nou, cu puteri înzecite. Dar iarăşi îşi sfărâmă dinţii, şi vaietul lor urcă în văzduh, înveninat, amarnic. Fiece povârniş e năpădit, ca în delir, de îndârjitele jivine. Mereu ţâşnesc, din toate părţile şi în toate părţile, turbând de furie. Iar peste zvârcolirea lor, din adâncimi, urcă un uruit greoi, de pietre de moară, hotărâte să macine temeliile lumii: puhoaiele de pe fundul marilor văi.

Însă cel mai mult, şi mai halucinant, se aud prăpăstiile. Acoperite de întunericul greu, de funduri marine, cu care s-a pornit stihia, nici nu pot fi întrezărite, dar toată puterea lor de a înspăimânta a devenit sonoră Aşa cum se vedeau, acum se aud: înfricoşetor. Înfricoşetor se aud. În abisurile de piatră, torentele se zdrobesc, cu groaznice mugete, ca la venirea zilei de apoi, într-o furibundă colcăială de balauri.

Pe întreg podişul, densa pânză de apă ce cade din văzduh, înecându-l, n-a contenit o clipă. Cuprinşi de teama unui nou potop, păstorii privesc şi ascultă. Sub haotica revărsare, coliba în care sunt înghesuiţi pare barca unor naufragiaţi, o biată coajă de nucă, rătăcind în voia valurilor pe un ocean bântuit de taifun.

Dar, ca şi cum capricioasa zeitate a acestor înălţimi ar voi să arate tot ceea ce îi stă în putinţă, cerul se înseninează pe neaşteptate şi într-un timp neînchipuit de scurt. Astfel, aceeaşi zi, care atât de mult păruse că va aduce un catastrofal sfârşit, se încoronează cu un feeric apus de soare. Unul dintre acele apusuri care prefac Hăşmaşul Mare, pentru privirile uimite ale Ardealului, într-o cetate cuprinsă de flăcări, într-un inimaginabil diamant.

Mângâiaţi de razele asfinţitului, munţii strălucesc ca în odăjdii de sărbătoare. Departe, pe talazurile liniştite, Ceahlăul pluteşte cu toate catargele şi punţile vopsite din nou. Leoarcă de ploaie, pădurile exultă fericite. Cât cuprind ochii, nu e decât legănarea lor verde, triumful total al celui de-al doilea regn. Iar din această uriaşă bucurie, aerul se încarcă de atâta ozon, încât sub tăria lui, firea pare că respiră întâia oară. Într-atât, tot ceea ce se întâmplă după marea furtună, e ca un nou început de viaţă şi de lume.

Ieşind din colibă să-şi caute vitele, păstorii zăresc câte un brad tânăr, purtat de torente, cu creştetul încă spre cer. Clătinându-se, ca un catarg, el pare a prevesti, puhoaielor care-l târăsc la vale, îndepărtata lor ţintă. Pentru că, din clipa aceasta chiar, apele se întorc – ca la un sân imens – spre mare. Rând pe rând, spumegânde, năvalnice, clocotitoare, sau line şi mistuite de nostalgie, vor înainta pe faţa pământului, asemeni unor şerpi mânaţi de dor şi duşi de speranţă. Dar, până să-şi îndeplinească visul, topindu-se în mereu tălăzuita albăstrime, vor avea de străbătut multe meleaguri, trecând pe sub privirile – şi adeseori, prin sufletul – multor oameni.

Scanned with OKEN Scanner

NICOLAE STEINHARDT
1912–1989

Afirmat ca eseist după o crâncenă detenție, Nicolae Steinhardt s-a bucurat de o glorie ezoterică mai ales în ultimii ani de viață pe care i-a petrecut în calitate de călugăr la mănăstirea Rohia, căreia prezența sa i-a dat un particular prestigiu. Recluziunea sa monastică n-a întrerupt contactul cu lumea, cu cea literară în special, neobișnuita sa traiectorie spirituală exercitând o adevărată fascinație. Fibra moralistă unită cu spiritul tolerant și desăvârșita lipsă de patimă au făcut din Nicolae Steinhardt un pol moral într-o lume agitată și foarte adesea debusolată. Grav bolnav, N. Steinhardt se stinge din viață înainte ca *Jurnalul fericirii* să vadă lumina tiparului (1991).

BIBLIOGRAFIE

Între viață și cărți, 1976; *Incertitudini literare*, 1980; *Jurnalul fericirii*, 1991; *Monologul polifonic*, 1991; *365 întrebări. Primejdia mărturisirii*.

PULEAUA

JURNALUL FERICIRII
(fragment)

Ianuarie 1960

– Un pahar? N-am spart nici un pahar... Nu țin minte...

Acesta mi-e răspunsul... și cu adevărat nu țin minte. Sau totuși l-am spart? În August, de ziua ei și a mea ? Sau nu l-am spart? Nu știu. Ba da, știu. Desigur că l-am spart. În August, seara, la masă, ușile înspre terasă larg deschise. Dar totodată parcă nici nu-mi reamintesc. Țin și nu țin minte. Totul în *decorul* acesta ireal și subtil, cu grijă ticluit, mă îndeamnă să mă refugiez în confuzie și să mă pierd în tulburare: și privirile *ei*, calde și compătimitoare, și privirile *lor*, iscusite și galeșe. Toboganul consimțirii se desfășoară lin înaintea mea; n-am decât să mă las să lunec.

Aș putea să jur că nu-mi aduc aminte – în deplină bună credință; cu toate că-mi dau seama că așa s-au petrecut lucrurile, cum le repetă ea – un pahar de cristal, frumos – cu precizia memoriei unui computer, cu fidelitatea benzii de magnetofon, cu ipocrita sfiiciune a elevului sârguincios care știe prea bine lecția. Mă uit la ea – e ea, dar ca în vis, face lucruri neașteptate, vorbește *altfel*; și, sincronic cu ea, și lumea e *alta*, e suprarealistă. Uite, *ăsta* e suprarealismul: obiectele, aceleași, cunosc altă orânduire, au altă finalitate. *Va să zică se poate și așa*. Acum, da, ceainicul e o femeie , soba e un elefant... Max Ernst, Dali, Duchamp... Dar și *Strigătul* lui Munch, îmi vine să zbier, să mă deștept din coșmar, să mă întorc pe vechiul nost' pământ, bun și blând, unde, cuminți, lucrurile sunt ceea ce știm că sunt și răspund menirii pe care le-o atribuim din totdeauna... Aș vrea să ies din orașul acesta neliniștit al lui Delvaux, din câmpul acesta al lui Tanguy, cu membre despicate, moi și reîntregite după afinități bizare, după împerechieri *altele* decât cele statornicite la noi... *La noi*, pe pământ. Aici nu poate fi pământul. Asta nu-i ea. Decorul ăsta destoievskian și expresionist nu poate ființa aevea... Mă înșel, *mă semețesc*: îmi dau ifose, imaginez desigur scena aceasta delirantă de dragul unui rol pe care mi-ar plăcea să-l joc...

Scanned with OKEN Scanner

La urma urmei nici nu știu bine de l-am spart sau nu. Din cristal, gros. Dacă recunosc că l-am spart, spun adevărul (adevărul *obiectiv)* și, o dată ce am rostit adevărul, trebuie să merg mai departe și să recunosc totul și deci că Nego a vorbit dușmănos. (Ăsta-i tot scopul ședinței acesteia de anchetă nocturnă, în care ea mă apără cu atâta suspectă grijă, îmi întinde atât de amical prăjina de salvare; căci ea, vrednică de nota maximă la memorizare și incapabilă de a uita vreun amănunt, iată că *sare rândurile* când e vorba de mine și vorbele mele de atunci le trece sub tăcere ori le citează trunchiat și răspunde: „Cine le-a spus? nu-mi pot reaminti. Cineva, careva dintre cei prezenți, știu doar că s-au pronunțat..." Acest „s-au" impersonal și neutru, ca-n logistică și-n structuralism, cât e de complice la adresa mea și cum mă înjosește.)

Așadar, vorbind, intru în claritate și adevăr și nu mai există cotlon unde să mă pot piti, pășesc în zona de lumină, ascunzișurile dispar instantaneu. Ori, dacă nu-mi aduc aminte, dacă fac psihic gestul destinderii și relaxării, mă pierd în fumul confuziei, mă rătăcesc în neaducerea aminte, mă dau pradă dulcelui delir al evanescenței și atunci iar *recunosc,* recunosc pentru că acum totul îmi este egal, pentru că totul e cenușiu și aidoma, pentru că nimic nu are însemnătate și precizie. Pătrund în lumea noului roman și a literaturii fără personaje: a lui SE, a lui EI și a CELORLALȚI, unde EUL și SINELE pier; se confundă în mulțimea nediferențiată. Personalitatea (ce-i aia?) se cerne mărunt, se fărămițează, trece toată prin sită.

Oricum aș face, sunt pierdut.

Ești pierdut, ești pierdut, mă leagănă duiosul balansoar al cedării și oboselii, al scârbei, al uimirii, al prieteniei recunoscătoare. (Ea face doar *tot* ceea ce poate face. *Vrea* să mă ajute. În fațetele cristalului sclipesc lumânările de pe masa festivă.)

Sunt pierdut și pentru că asta trebuia să-mi fie soarta – asta, nu alta. Oare nu-s un mânjit, un ratat, un îmbătrânit în concesii și cedări, în rușinate mâini, în supărări grotești, în zvâcniri de invidie, de mândrie sîngerândă, de pofte mereu treze, satisfăcute dar niciodată măreț și pe deplin, mereu ciuntite, nu-i locul meu firesc printre murdării, printre căldicei, haznaua asta odihnitoare a renunțării și supunerii, a *confirmării* adevărului adevărat nu-i ea capătul logic al unor lungi purulențe? La ce bun să mai mă amăgesc pe drumurile depărtate ale mândriei și demnității? Inaccesibile. Calea-i barată definitiv.

Ce-are a face dacă l-am spart sau nu? Are. Ceva îmi spune stăruitor că are. Stăruitor dar în surdină. Înțeleg prea bine – din ce în ce mai bine pe măsură ce lunga confruntare merge 'nainte cu oblojite mănuși – că acum se ia hotărârea, că de aici se va declanșa totul. Și drăcovenia e că oricum aș suci-o tot prins în capcană rămân. Ori pe calea adevărului ori pe a lunecării în ceața deșertăciunii, tot pierdut sunt, tot va trebui să recunosc. Atâta doar să mă îmbie mai amețitor și parcă mai cu îndurare calea neaducerii aminte, calea confuziei, unde toate-s egale și lipsite de sens, de importanță.

Sunt pierdut!

Pierdut? A! nu. Iată că din fundurile Pantelimonului și ale Cluceresii – ale mahalalei și satului – mijește deodată un alt gând, o *a treia soluție.*

A! nu, umilința cedării e de la diavol. În jur nu-i ceață, în mine nu-i delir: sunt în plină realitate, ce văd e adevărat. Pantelimonul și Clucereasa îmi șoptesc – asemenea unor colegi de nădejde care *suflă* precis: ce, te lași prins de fantasmagorie? Ia vino-ți în fire. Da, ea e. Da, totul e adevărat. Să fii calm și cinic și abil. Repetă, abil. Da, există, mai există o negândită a treia soluție. Datoria ta în clipa asta e să fii vulgar de calm, de îndemânatec, de nepăsător. Fii țăran, ovreiașule. Fii mahalagiu. *Nea Matache,* pe care l-a furat slujnica; *nea Pană gâlcevosu,* pe care vrea să-l înșele vecinul; *nea Ionică* pe care consoarta nu-l duce de nas; *unchiesul Pandele* încurcă lume, *moș Urcan bătrânul* la care fartițiile nu țin. Nu sunt pe Venusberg și asta nu-i noaptea Valpurgiei. Sunt într-un birou de anchetă al Securității, pe calea Plevnei (degeaba, punându-mi ochelarii negri, m-ați învârtit cu mașina prin curtea cazărmii Malmaison), și asta-i T., care a trecut de partea lor... De ce? Cum oare? Nu se poate! De ce nu știu și nici nu mă interesează. Iar cât privește imposibilitatea, iată că se poate. Să nu fiu scolastic, untdelemnul înghețată, orice ar spune Aristotel.

Paharul? Desigur că știu. Desigur că l-am spart. (Un gest stângaci și cât de rușinat m-am simțit. A, cioburile nu aduc noroc decât pe nemțește.) Dar singura mea datorie acum e să fiu calm, isteț și încăpățânat. Dur. Tare de cap. Ursuz. Laconic. Îmbufnat.

Soluția treia. Nici nu recunosc că l-am spart, nici nu mă las pradă amețelii. Nici tu prostia fricii, nici tu vraja buimăcirii. Ci altceva: minciuna. Minciuna liniștită și pricepută.

Asta-mi rămâne, asta e calea treia; să fiu țăran deștept și mahalagiu viclean. Calm și dârz. La înălțimea lor. A ei și a lor. Nu mai sus. Nu-mi aduc aminte, punct și gata. Și nu știu. Și tac. Și

Scanned with OKEN Scanner

amuțesc. Nu recunosc. Nu cedez. Nu știu, *dom'le.* Nu-mi aduc aminte de nimic. Ca un țap logodit. Nici în pat nici sub pat. Nici în car nici în căruță. Ca fasolea în ziua de Paști. *Nea Lache* la iarmaroc: nu lasă nici o pară din preț; *nea Simache* la judecată: nu se lasă el înfundat. *Nea Gruia* la tocmeală: nu și nu și iar nu.

Iată a treia soluție – neașteptată și stranie: minciuna. Minciuna binecuvântată, șoptită de Hristos. (Hristos: El e, nu m-a uitat, bat clopotele toate. Voi fi al Lui. Sunt al Lui. Al Lui am fost mereu. În cea mai infimă dintre fracțiuni de secundă al Lui devin pentru totdeauna.) Minciuna nerușinată, domoală, cât mai iscusită. *Feciorul lui nea Tache vameșul.* Tata la plecare: *să nu fii jidan fricos, să nu te caci în pantaloni.* Suprarealismul e de la Paris, delirul o fi bun la Zürich, la cafenea. Aici nu-i acolo. Aici se oprește trenu-n gară, nu gara la tren. Aici e țara lui *Ion*, a Fanarioților și a lui *Soarbe-Zeamă*, aici Vlad Țepeș i-a tras pe solii turci în țeapă, nu le-a spus „trageți întâi dumneavoastră, domnilor englezi", iar Petrache Carp i-a arătat lui Vodă Carol că porumbul se mănâncă cu mâna, aici e pe viață și pe moarte, aici nu e decor sofisticat și suprem de nebunatic, nu-s draperii și delicii, nu-i paradis ori iad artificial, aici e ca la dugheană, ca la tejghea, ca la obor, ca la proces de clironomie; nu-i cu giuvaericale, e cu pietre, cu bolovani (și dintr-odată gândul mă poartă spre Brâncuși, țăran hotărât care-și cioplește materialul cu gesturi mari de cosaș). Aici e scăldătoarea Vitezda: te arunci ori ba. Aici, acum, acum, acum. Aici *te declari* băiete, aici, pe loc; alegi.

Acum trebuie *să mă aleg, să mă proiectez.* Mă avânt? Pot? Vreau? Știu? Ce curios lucru: văd că dacă vreau să apuc pe calea creștinismului trebuie să mint. Cum a mințit și poporul acesta (în mijlocul căruia m-am născut și spre care mă simt mereu atras) – și bine a făcut – când a fost nevoit să se plece fesului, neamțului, moscovitului. Trebuie să mint așa cum în matematici soluția uneori nu poate fi găsită decât mai întâi complicând datele, ocolind miezul problemei. Trebuie să mint. Asta înseamnă că lucrurile nu sunt atât de simple. Lumea nu e simplă. Asta înseamnă că bine a zis Julien Benda când a zis că urăște pe cei ce complică lucrurile simple, dar nu mai puțin pe cei ce simplifică lucrurile complicate.

Creștinismul, băiete, nu-i tot una cu prostia. Apele râului Târgului și râului Doamnei nu curg pentru netoți și clopotele bisericii Capra nu bat numai pentru babe cucernice. Las' că și alea cât îs de surde și tot o potrivesc.

Ea e pe-un scaun la vreo doi metri în stânga mea; *ei* în față, la birou. A, ați vrea voi să mă las cuprins de vraja semi-visului, de fumul amețitor al unei scenografii suprarealiste... Intelectualii or fi slabi, dar cunoașterea cărților nu-i fără de folos căci poate da, acută, senzația unui *déja vu* ori măcar a unui *déja imaginé...* Iată că prinde bine. Nici buchea nu-i de lepădat. Nu, oi fi eu ovrei și sensibil, dar ați uitat (și ai uitat și *tu,* când ai calculat cu ei, căci bunăvoința ta ce poate fi de nu mijlocul de a mă atrage alături de tine, de a-mi ușura drumul, de a-mi auri și a-mi îndulci pilula de fiere, care-i de căcat? – uite că am început să vorbesc buruienos, ca niciodată, și ce stenic e! ce minunat mă simt – chirurgii și militarii d-aia se vede că înjură, ca să nu piardă contactul cu fapta, să nu se lase furați de nepăsare *(să nu le fie tot una),* ați uitat că sunt născut la mahala și trăit la țară. Pantelimonul și Clucereasa. Dur. Simplu. Plin de înțeleaptă șiretenie. *Mai e timp.* Creștinismul nu e neapărat bleg.

Așadar:

– Nu țin minte nimic. Nu știu să fi spart vreun pahar. Nu l-am auzit pe comeseanul nostru spunând ceva dușmănos.

– Mă, ai fost la masa aceea? Și nu s-a discutat dușmănos?

– La masă am fost, era ziua mea și în ajun fusese a ei. Dar nu s-a discutat dușmănos.

– Nu ții minte?

– Nu.

– Da paharu ții minte că l-ai spart!

– Nici.

– Mă, ți-e prietenă. (Și mi-o arată, dramatic, ceremonios.) Recunoști că ți-e prietenă?

– Recunosc.

– Atunci? De ce ar spune că ai auzit ce n-ai auzit? Ce, nu cumva vrei să spui că minte?

– Nu știu. Nu spun că minte. Spun că nu-mi reamintesc cu nimic.

Ceainicul e ceainic. Soba nu-i elefant. În pământ încolțește grâul. Din piatră se fac case și se durează statui. Hristos nu-i Dumnezeu al neorânduielii și al măștilor. *Jupân Codârlă greu de cap.*

Iar *ea?* Ea e cu ei – simplu ca bună ziua. E de partea cealaltă. Da, au făcut *ei* ceva încă nefăcut. Au adus, e drept, în lume ceva *nou:* până acum dacă voiai să pierzi un om te adresai dușmanilor săi: soției de care a divorțat, prietenului de care s-a rupt, asociatului pe care l-a târât la tribunal; aportul *noului,* inovația cea mai de seamă este că pentru a distruge un ins ei nu merg la certații ci la

Scanned with OKEN Scanner

prietenii lui, la nevastă, la copii, la ibovnice, la cei pe care-i iubește și-n care și-a pus, omenește, prostește, încrederea și setea de afecțiune.

Ameţeală. Ameţeala e senzația cea mai chinuitoare. Nici o durere nu-i atât de cumplită. Ameţeala. Lumea se învârte, se desface, te desfaci și tu, ești rupt în bucăți. Obiectele se răsucesc, am văzut eu un film expresionist după *Crimă și pedeapsă;* toate erau strâmbe: acoperișurile, gardurile, felinarele. Chinul e atroce. Răsturnarea: prietenul te acuză. Blocurile se prăbușesc. Ea a *dincolo,* acum e din ce în ce mai plictisită, („Ei ce zici? Uite-ți marfa!") mai chircită. Cutremurul spintecă solul și-ți spintecă ființa, pe o linie mediană.

Hai, hai, Dostoievski nu a predicat ameţeala, ci pe Domnul Hristos. Hai, înțelege și dă-ți seama de ce nu-ți vine a crede: nu ești prea fricos și nu ești sofisticat. A pătruns și-n tine ceva din bruta vulpenie a mahalagiului, din încăpățânarea țăranului. Hai, știi ce ai de făcut, hai *nu te mai amăgi,* ai și ales; poți rezista și ești treaz pe deplin, hai înțelege – oricât te-ar uimi, te-ar speria – dă-ți seama că *ai câștigat,* ține-l pe NU în brațe, e al tău, suprarealismul e doar o teorie, viața nu-i tot una cu visul, aici nu-i ceainărie de opium și nici salon al suavelor mirezme, aici e un ticălos de birou de anchetă, statistica dovedește că realitatea nu-i vis: Valéry avea dreptate.

Ai vrea tu să te refugiezi în frică, în brumă, în coșmar... ai vrea... Ar fi ușor, – ce dulce ar fi să te poți adăposti între vis și viață, în confuzie sau incert, printre delicioase cadavre sau pe masa de operații între umbrelă și mașina de cusut, în cada lui Marat transformată în balon zburător, la Samarkand într-un palat din o mie de nopți și o noapte, în *delir:* delirul, izvorul tuturor compromisurilor. Dar nu te mai poți recuza. Cine ți-ar oferi adăpost? S-a zis cu tine, ovreiașule, intelectualule, orășanule: ai încălțat opincile realității, au să-ți bătătorească tălpile. De-a-cum s-a isprăvit cu delicateturile și iluziile mângâietoare, cu pleoapele lăsate peste lascive, odihnitoare alcătuiri de alte lumi, mai blânde, mai ductile. Nu te mai poți refugia în imaginar: ești bun de front, bun de rezistență, bun de minciuni sfinte și grijuliu ticluite, bun de îndărătnicie. Ești bun de foc. Nu ți-a mers la reformare, Nuhăm. Înainte, marș!

– Nae Ionescu spune că cine nu are sânge românesc poate fi „bun Român" dar cu nici un preț și orice s-ar petrece nu poate fi „Român".

Așa și este, dacă nu-i decât pe măsura putințelor omenești. Dar ce nu e cu putință la oameni e cu putință la Dumnezeu. Pe cale omenească, obișnuită, după fire, nu poți trece de la însușirea de „bun Român" la starea de „Român". Dar prin botezul sângelui, ca vărul meu Teodor la Mărășești, dar pe cale de transfigurare? Cum de nu și-a adus Nae Ionescu aminte de Matei 19, 26, de Marcu 10, 27, de Luca 18, 27? Cum de n-a înțeles că și aici există un drum presărat cu flori de iasomie și cu minuni, al înnoirii care face ca toate să devină cu putință, ușoare? Cui crede că vinul se poate preschimba în sânge, nu-i vine greu a recunoaște că duhul poate săvârși mutații semiotice cu sângele.

Biologic, etnic, da. Mistic problemele se pun însă cu totul altfel și ceea ce nu e cu putință pe un plan devine cu totul posibil, degrabă, pe celălalt.

(Matei 19,26: Dar Iisus, privind la ei le-a zis: La oameni aceasta e cu neputință, la Dumnezeu însă toate sunt cu putință: Marcu 10, 27: Iisus privind la ei, le-a zis: La oameni lucrul e cu neputință, dar nu la Dumnezeu. Căci la Dumnezeu toate sunt cu putință; Luca 18, 27: Iar El a zis: Cele ce sunt cu neputință la oameni sunt cu putință la Dumnezeu. – Atenție la acel *privind la ei,* care arată câtă însemnătate dădea Iisus acestor cuvinte pline de tâlc, și greu, poate, nu de înțeles, ci de asimilat.)

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Preliminarii. Potrivit conținutului, volumul postum al lui N. Steinhardt este un memorial, în principal, al anilor de detenție. Amintirile despre oameni și întâmplări din infernul diverselor închisori, datate precis, după convenția jurnalului, alternează cu altele mai vechi, din copilărie și adolescență. Pagini de comentariu moral și spiritual, foarte adesea interpretări ale unor texte

Scanned with OKEN Scanner

evanghelice, însoțesc rememorările. Când și când comentariile și interpretările sunt datate separat, cu date ulterioare anilor de detenție. Într-un scurt preambul autorul justifică astfel construcția textului:

„De vreme ce nu l-am putut insera în durată, cred că îmi este permis a-l prezenta pe sărite, așa cum, de data aceasta în mod real, mi s-au perindat imaginile, aducerile aminte, cugetele în acel puhoi de impresii căruia ne place a-i da numele de conștiință. Efectul, desigur, bate înspre artificial; e un risc pe care trebuie să-l accept."

Riscul artificialului pe care memorialistul și-l asumă – și care e determinat nu numai de construcție, ci și de utilizarea timpului prezent – e acela de receptare a textului ca roman, un roman la persoana I. În locul materialului ficțional autorul utilizează unul strict autentic, furnizat de memoria sa.

Romanul-memorial *Jurnalul fericirii* e ordonat de tema enunțată prin chiar titlul: fericirea. Paradoxul acestui titlu în fruntea unui volum ce cuprinde în principal amintiri din infernul închisorii – expresie limită a universului concentrațional – e legat de specificitatea experienței mistice. Calea credinței – una din cele patru despre care vorbește în testamentul său politic – a fost găsită și, deopotrivă, i s-a dăruit „acolo, în celula de la Securitate". „Atunci – notează memorialistul – am cunoscut groaza față către față, am știut ce este *zidul* lui Sartre, întunericul, derâderea, colțul (...) Și atunci m-am aruncat în apa neștiută, fără a fi învățat să înot și cu ochii închiși; în cuptorul încins. Crezând numai pe jumătate, ori pe sfert, ori și mai puțin, aproape deloc, dar atât de nenorocit încât, nenorocirea însăși substituindu-se credinței, m-am încredințat. Fără rușine. Nu mi-a fost rușine să mă rog. Poate că de aceea am fost ascultat."

Detenția în ansamblul ei și în fiecare moment al ei este o încercare, atât în înțelesul capcanelor la care sunt supuși cavalerii ciclurilor medievale ale „questei", cât și în cel religios, de ispită. Încercarea implică un risc, de aceea depășirea ei se constituie într-o aventură, iar *Jurnalul fericirii* poate fi citit ca roman al aventurii spirituale.

2. Fragmentul reprodus cuprinde două momente – confruntarea la un interogatoriu cu prietena sa și botezul în închisoare, care alcătuiesc traseul fundamental al aventurii. Cel dintâi deschide oarecum abrupt *Jurnalul fericirii* și cuprinde durata înfimă între două replici ale interogatoriului.

a. În jurul recunoașterii banalului detaliu al spargerii unui pahar la o petrecere se produce ispita în trei valuri succesive („Ai vrea tu să te refugiezi în frică, în brumă, în coșmar."). Cel interogat iese însă victorios din încercare, iar soluția înseamnă în același timp un miracol asupra căruia stăruie în scurtul comentariu ce încheie această secvență-cheie pentru *Jurnalul fericirii.* Armele cu care duhul celui încercat s-a încins sunt cele ale țăranului român, supus și el în veac încercărilor istoriei. Alegându-l pe Hristos („El e, nu m-a uitat [...] voi fi al Lui"), N. Steinhardt s-a ales, s-a proiectat în modul specific țării în care s-a născut, poporului ei pentru care a simțit o tainică atracție încă din copilărie. Vraja chemării nedeslușite din acei ani îndepărtați se luminează în aceste clipe ale miracolului. Când și când, în paginile ulterioare ale volumului, amintirile despre semnele chemării, tainice pre-vestiri ale alegerii, intersectează evocarea infernului.

Scanned with OKEN Scanner

b. Botezul are loc la o oarecare distanță în timp, datorită împrejurărilor, numai după depășirea etapei interogatoriilor (N. Steinhardt fusese convocat doar pentru a depune mărturie într-un proces intentat unor intelectuali prieteni, acuzați de a fi purtat discuții dușmănoase la adresa regimului; refuzând însă să-și aducă aminte, va fi el însuși inculpat, judecat și condamnat.). Ajuns la închisoare, N. Steinhardt găsește un preot călugăr – părintele Mina – și, cu nesfârșite precauții, botezul se săvârșește pe data de 15 martie 1960 „sub pecetea ecumenismului". Starea de beatitudine pe care o încearcă proaspătul botezat contrastează nu numai cu ambianța sordidă, de insuportabilă mizerie a celulei, ci și cu „cănița roșie, cu smaltul sărit, năclăită și respingătoare" pe care părintele Mina o folosește spre a săvârși taina botezului, turnând cu ea „apa viermănoasă proaspăt adusă în rezervorul purtat de el și de un alt deținut". Cu toate acestea Sfânta Taină își arată efectul: „Asupra mea se zoresc clipă de clipă tot mai dese asalturi ale fericirii. S-ar zice că de fiecare dată asediatorii urcă mai sus și lovesc mai cu poftă, cu precizie. Vasăzică este adevărat: este adevărat că botezul este o sfântă taină, că există Sfintele Taine. Altminteri fericirea aceasta care mă împresoară, mă îmbracă, mă învinge n-ar putea fi atât de neînchipuit de minunată și deplină. Liniște. Și o absolută nepăsare. Față de toate. Și o dulceață. În gură, în vine, în *mușchi*. Totodată o resemnare, senzația că aș putea face orice, imboldul de a ierta pe oricine, un zâmbet îngăduitor care se împrăștie pretutindeni, nu localizat pe buze. Și un fel de strat de aer blând în jur, o atmosferă asemănătoare cu aceea din unele cărți ale copilăriei. Un simțământ de siguranță absolută. O contopire mescalinică în toate și o desăvârșită îndepărtare în senin. O mână care mi se întinde și o conivență cu înțelepciuni ghicite.

Și noutatea: nou, sunt un om nou; de unde atâta prospețime și înnoire? Se adeverește Apocalipsa (21, 5): Iată, noi le fac pe toate; și de asemenea Pavel: dacă este cineva în Hristos, este făptură nouă; cele vechi au trecut, iată toate s-au făcut noi. Noi, dar de negrăit. Cuvinte nu găsesc decât banale, răsuflate, tot acelea pe care le folosesc mereu. Sunt cuprins în cercul de cretă al cuvintelor știute și al idealurilor scoase din peisajul cotidian. Doamna Cottard a lui Proust dacă ar fi fost întrebată ce-și dorește ar fi indicat situația unei bogate vecine din colțul străzii: nici nu i-ar fi trecut prin minte a cere să devină ducesa de Mortemart. Idealul nostru merge până la cercul ori la cerul imediat superior. Dar mai sunt altele, pe deasupra, nebănuite și prin urmare de neformulat, de negîndit. Și *Thalassa* lui Xenofon și *pământul* lui Columb. Botezul e o descoperire."

c. Din această schemă fundamentală se desprind toate motivele ce coagulează secvențele volumului.

Comentariul eseistic omniprezent îl vădește pe teologul erudit, dar și pe cititorul împătimit de literatură. Credința adâncă, starea de maximă trezie a celui pentru care îndemnul la veghe al Mântuitorului e un imperativ absolut unește într-un tot unitar Cartea și cărțile. Aceste comentarii sunt în fond glose pe marginea întâmplărilor și situațiilor. Un duh de „cuvânt de învățătură" le străbate.

3. *Jurnalul fericirii* are neîndoielnic o valoare documentară excepțională. Atmosfera de balamuc a celulelor supraaglomerate de la Jilava sau Gherla este surprinsă în pagini memorabile:

Scanned with OKEN Scanner

„De altfel totul aici, la Jilava, are cel mai violent aspect de pușcărie, de pârnaie, nu de temniță gravă. Clădirea e sinistră, dar interiorul celulei aduce a iarmaroc, a tablou de Breughel, Chagall, a balamuc. Mărcuța. E o aglomerație de neconceput, abia te poți mișca, gălăgia e formidabilă, deși se vorbește numai în șoapte (cel puțin teoretic), coada la tinetă e neîntreruptă, circulă întrebările cele mai năstrușnice (cum se spune cintezoi pe franțuzește? prin ce pace s-a încheiat războiul de șapte ani? cum se spune *alamă* pe nemțește? care-i numele celor trei parce, celor nouă muze, celor trei grații, celor șapte înțelepți ai lumii antice? celor șapte regi ai Romei? celor trei cuconi din Babilon, dar pe siriacă? cum îi cheamă pe frații Buzești cu numele mic? cine a compus *Țar și teslar?* care-i capitala Suabiei? care sunt râurile din Eden? da' hasmațuchi, cum se spune pe franțuzește? dar *gutui* pe englezește?)

Bughi mambo rag."

Bughi mambo rag – frânturi de dialoguri despre subiecte aiuritor de diverse, dar fără nici o legătură cu prezentul sordid, cu interlocutori neprecizați, pierduți în furnicarul de zeghi mizere – va rămâne ca titlu pentru secvențe a căror repetare sugerează coșmarul timpului mort. În acest netimp, fărăturile umane sunt supuse înjosirii și exterminării. Rezistența e cu atât mai eroică și memorialistul inserează câteva portrete de asemenea eroi, cum ar fi Sergiu Al. George, cunoscutul orientalist, sau părintele Haralambie.

4. *Jurnalul fericirii* al lui N. Steinhardt este cartea unei victorii, a unei victorii definitive și totuși mereu provizorii. Este victoria ființei umane care impune un sens într-o lume demonizată și absurdă. Victoria este provizorie fiindcă ispita rămâne, ea se naște mereu, mereu. Aflându-și mântuire, N. Steinhardt e profund convins de necesitatea imperioasă a mântuirii lumii, care trebuie să-și găsească o cale spre a ieși din aberanta stare a totalitarismului. În acest sens mărturia sa se dorește și o carte de învățătură.

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. Citiți și alte memoriale ale aceleiași perioade: I.D. Sârbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal.*

2. Citiți eseul *De ce îl iubesc pe Lucian Blaga,* din volumul *Monologul polifonic* al lui N. Steinhardt.

3. „Felul cum trăiește, exteriorizează și comunică drama existențială, acesta-i adevăratul aport al poetului." (N. Steinhardt, *O critică întru totul alta)*

III. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. Alcătuiți un comentariu literar al secvenței interogatoriului, văzută ca secvență romanescă.
2. Arătați care este sensul glosei polemice la adresa lui Nae Ionescu, ce încheie secvența interogatoriului.

Scanned with OKEN Scanner

RADU PETRESCU
1927–1982

Radu Petrescu face parte din așa-numitul grup de la Târgoviște (Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Tudor Țopa). În absența unui program făcut public, grupul acesta și-a realizat o viață literară proprie, întemeiată mai cu seamă pe circulația și discuția manuscriselor, ca substitut eficient al cenaclului. Opera sa de romancier, destul de puțin cunoscută de altfel, este pusă în umbră de jurnalele sale. *Ochean întors* – mai mult ca cele care l-au urmat – mărturisește devorarea vieții de către scris. „Timpul – notează scriitorul într-un moment al absenței apetitului pentru scris – există numai ca expresie empirică, desigur, și îmi apare în minte numai când îmi devin exterior și sunt un om practic, când Ideile îmi sunt atât de departe, încât se pare că le-am și uitat și din om viu mă văd transformat într-o simplă abstracție".

BIBLIOGRAFIE:

Matei Iliescu (roman), 1970; *Proze* (nuvele), 1971; *O singură vârstă* (micro-roman), 1975; *Ocheanul întors,* 1978; *Ce se vede* (roman), 1979; *Părul Berenicei,* 1981; *Meteorologia lecturii,* 1982; *A treia dimensiune,* 1984.

I. 1. Deși inițial autorul nu-și concepuse jurnalul *Ochean întors* în vederea publicării – această eventualitate nefiind totuși exclusă din pornire, așa cum se constată din prima lui frază – la editarea lui (1977), Radu Petrescu a eliminat datările care ar fi imprimat textului un ritm mecanic, oarecum aleatoriu, străin deci textului care are un ritm al său propriu. Această modificare, comentată într-un alt jurnal, demonstrează că aspectul de document al textului a fost considerat insignifiant în favoarea celui beletristic. De altfel una din observațiile jurnalului învederează transformarea persoanei în personaj din momentul în care devine subiect al unui text: „Să te pierzi în obiect, iată adevăratul clasicism, indiferent dacă vorbești despre persoana ta – căci de fapt aceasta, considerată ca o existență exterioară cărții, nu e decât un truc".

Ochean întors cuprinde însemnări ale unei perioade când Radu Petrescu a fost profesor de școală rurală în județul Bistrița-Năsăud. Însemnările zilnice alcătuiesc un fel de portret al fiecărei zile, cuprinzând două teme constante, deși cu pondere sensibil diferită.

a. Cea dintâi este cea a ambianței și a relațiilor scriitorului cu ea. Surprinzător, dar revelator, viața satului și chiar cea a școlii ocupă un loc excepțional de mic; nimic nu ne lasă să bănuim în Radu Petrescu pe virtualul autor al vreunei „parăzi a dascălilor" ca cea a lui Anton Holban. Programul cotidian al profesorului este destul de aglomerat, la orele de clasă adăugându-se lecturi la domiciliul țăranilor, în cadrul unui plan oficial de culturalizare, felurite cursuri frecventate obligatoriu de profesori după-amiază, consilii, cercuri etc. Scriitorul a schimbat

Scanned with OKEN Scanner

mai multe gazde și chiar satul, mutându-se de la Petriș la Prundul Bârgăului. De la un anumit moment, cea care în jurnalele viitoare va fi numită constant „maestrul" – soția – i se va alătura, mutându-se dintr-un sat apropiat, Dipșa, unde funcționase ca profesoară de desen. Constatăm că absolut nici una din modificările vieții, unele din ele esențiale, nu se constituie în întâmplare, după cum nici una din persoanele alături de care a trăit în tot acest răstimp, fie în situația de chiriaș, fie în calitate de coleg nu îl preocupă în suficientă măsură pentru a-i consacra un adevărat portret.

În panorama realității cotidiene, locului, peisajului mereu schimbător după starea vremii îi este consacrat spațiul cel mai important. Starea vremurilor e un fundal nedefinit, cea a vremii e un element constitutiv al portretului zilei. „N-am să mă satur niciodată să înregistrez mișcările aerului și ale oamenilor, să mă încânt de felul în care decurg unele din altele, se desfac și se refac în alte chipuri și înțelesuri" – notează scriitorul. Să adăugăm că „mișcările oamenilor" înseamnă strict înfățișarea și gestica lor dintr-un anume moment, observat ca tablou și nu ca secvență epică: „Iată-l pe B. în spatele tejghelei cooperativei din sat (...) ascuns după ochelari, în conjunctivite, cu șapca prea mare și turul pantalonilor prea mare și el, privind nervos în toate părțile și surâzând când îl invit să jucăm mâine o partidă de șah, surâzând ca și când m-aș pregăti să-l lovesc, apoi schimbând brusc pe o față blazată când îl întreb unde își va petrece vacanța și brusc preocupată, cu o fugă uimitoare și uscată a ochilor, când îl întreb dacă intenționează să plece de la școala din Dipșa."

Interesul pentru consemnarea stării vremii se explică însă nu numai prin voluptatea de împătimit al cromaticii, ci și prin funcția primordială acordată jurnalului: spațiu al uceniciei scrisului ce se întrepătrunde cu cea a vederii. Există chiar câteva pagini programatice în acest sens: „Zile decisive. Dipșa m-a învățat să văd. Nu-ți arunci ochii oricum, e o tehnică specială, privirea din spatele ochiului trebuie să patineze până la obiect și să revină de la acesta. Fac exerciții. (...) Privind astfel, sensibilizezi aerul dintre ochi și obiect, îl materializezi și simți cum te leagă de ce privești, ochi, aer și obiect formând astfel un unic *corp*. Fixez o jumătate de oră fața de masă roșie pe care mi-am așezat mâna alături de ceasul deșteptător, două cărți groase, un creion, un măr, cana cu apă și lampa de gaz aprinsă. Iată universul."

b. Ne apropiem astfel de a doua temă fundamentală a portretelor zilelor: cea a cărții. Ca și precedenta, și aceasta e complexă: notarea lecturilor și a numărului de pagini scrise fixează reperele vieții de scriitor – cea pe care Radu Petrescu n-a încetat să o considere drept cea adevărată, loc al aventurilor, al descoperirilor, al speranțelor și căderilor. Iată spre exemplu ce notează scriitorul la câteva zile după ce învățase să vadă: „De câteva zile citesc Homer continuu, am ajuns la cântul al XV-lea. Din când în când deschid și cartea mea. E aproape caraghios ce mi se întâmplă! Descopăr: 1) că până acum nu am priceput nimic din *Iliada* cu toate că o citesc de ani de zile, 2) că acum o înțeleg datorită *Didacticii,* datorită propriului meu lucru, 3) că m-am judecat rău, că m-am subapreciat: cartea scrisă în vara aceasta e tocmai ce căutam și doream, pot muri liniștit."

Lista lecturilor lui Radu Petrescu din acea vreme frapează prin ceea ce am putea numi intelectualitatea autorilor: Homer, Balzac, Stendhal, Flaubert, Racine, Corneille, Tasso. Acest dezinteres marcat față de autorii contemporani este în

Scanned with OKEN Scanner

consonanță cu totala inapetență pentru politic. Iată, spre pildă, care sunt ecourile bolii și morții lui Stalin: „Se vorbește de boala gravă a bătrânului Barbon, anunțată ieri. Mai sunt evenimente? Încă n-am învățat să ne suportăm pe noi înșine? Indiferența mea e completă, monstruoasă dacă n-ar fi îndreptățită. Barbon e ce e, dar eu stau lângă Heniu, munte frumos, sub ceruri luxoase pe care trebuie să le interpretez, *sunt ocupat* și refuz să mă gândesc la ce nu este ocupația asta a mea. Aș fi putut să nu însemn aici vestea auzită, pentru a-mi proba și mai bine sistemul. Sunt actualmente un om de 25 de ani, profesor lângă Năsăud, aproape de granița nordică a țării, care poate fi văzut în fiecare seară la șase tăind satul alături de o tânără frumoasă și purtând în mână o oală cu lapte. Mă gândesc la Homer, la un pasaj din Madame Bovary pe care li l-am tradus și scris pe tablă astăzi elevilor dintr-a cincea B, la pagini ale mele din 1946, pe care le transcriu începând de astăzi – și dincolo de acestea nu este decât o pulbere colorată. N-am ceas, n-am radio, n-am calendar, am doar inima aprinsă, ochii fără astâmpăr, mâna care nu obosește."

Paginile de comentariu al lecturilor, excepțional de rafinate și inteligente, arată un scriitor convins că istoria spiritului se materializează în lumea paralelă creată de artă, „lumea Poeziei", cum o numește într-un loc. Infrastructura ei e nesfârșit mai pasionantă și mai tulburătoare decât „pulberea colorată" a cărei precipitare la urma urmelor „nu este ocupația" scriitorului.

Din literatura română Radu Petrescu citește în acest apostolat rural mai cu seamă proză (Slavici, Sadoveanu, Călinescu) și multe, foarte multe manuscrise ale prietenilor. Într-un capitol cu pronunțat caracter generalizator, scriitorul – foarte tânăr pe atunci – încearcă chiar o interesantă sinteză asupra literaturii noastre: „Scriitorului român i s-a întâmplat, i s-a dat ceva inestimabil, aproape neverosimil prin dramatism și noblețe, i s-a dat, anume, soarta de a fi scriitor român. Conștiința acestei dramatice demnități străbate întreaga noastră literatură clasică, adică toate acele opere care, indiferent de momentul apariției lor (pentru că astfel de opere, vizibile sau nu, se ivesc și în zilele noastre) există în lumea Poeziei. Conștiința aceasta, când nu apare explicit, apare în timbrul care nu înșală niciodată și prin el ne particularizăm, așa cum literatura irlandeză rămâne irlandeză, deși e scrisă în englezește. Cui gândește lucrurile și știe să vadă ansamblurile și detaliile, și să vadă prin transparența lor abisul empiriei care le-a însoțit, care le însoțește, cuvintele *scriitor român* trebuie să-i provoace fiorul încercat de cel care, în vis, auzea rostindu-se *consul romanus*. Demnitatea înseamnă obiectivare la un foarte înalt nivel, nivel de la care limba se face simplă, ascuțită, ghețoasă, cu o vibrație țiuitoare dând în cel mai înalt grad sentimentul cosmicității. Așa este Miron Costin, geniu epic, așa este Creangă, așa este Rebreanu, așa sunt Eminescu și Ion Barbu. Aici nu este loc pentru culoare, căci sunt incluse toate culorile, aduse la alb de repeziciunea zborului imaginii. Conștiința că demnitatea ce i s-a dat este dramatică ferește pe scriitorul român de riscurile literaturii aulice, îi conferă în schimb un patetism aproape inaparent (mascat cu sarcasme la Radu Popescu) de o foarte specifică reținere."

3. Cu tot efortul de concentrare exclusivă asupra scrisului și de acceptare senină a condițiilor oferite de calitatea de profesor de țară, dorul de București e puternic. Sunt menționate demersurile pentru revenirea în Capitală, rămase infructuoase, cel puțin în calitate de profesor. În cele din urmă Radu Petrescu se

Scanned with OKEN Scanner

întoarce acasă, renunțând la profesorat. Anticariatele, expozițiile, bibliotecile, parcurile vor constitui în consecință ambianța unei vieți deloc ușoare, cu destule umilințe prilejuite de sărăcie. „E de neînchipuit cât de plini de „probleme“ erau oamenii acum douăzeci de ani. Dumnezeu, viața, eroismul, puritatea etc., etc. Ce drame! Destinul! Nu-i vorbă că oamenii aceia alcătuiesc de fapt o categorie permanentă de indivizi la care – notează scriitorul – eu privesc profund umilit. Eu... eu... n-am nici o problemă... Sunt sărac.“ Ușoarei ironii la adresa celor ce privesc dinspre concepte spre viață, destinul de funcționar mizerabil plătit al scriitorului îi va da un înțeles amar.

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. Când în vremuri liniștite, așezate, un scriitor își publică, în viață fiind, jurnalul, acesta trebuie să ofere elementul de contrast la prea marea tihnă a vremurilor, să fie senzațional, polemic etc. Și invers, în vremuri prea tulburate.“ (Radu Petrescu, *Părul Berenicei)*

2. Citiți jurnalul *Puntea,* de Mircea Țoca.

3. Citiți capitolul dedicat lui Radu Petrescu de Eugen Simion, în volumul *Scriitori români de azi, IV.*

III. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Alcătuiți o compunere liberă cu subiectul „Viața ca scris“ – argumente pro și contra.

Scanned with OKEN Scanner

Prezentarea poeziei românești postbelice nu se poate realiza în afara unui necesar principiu al periodizării, la care se adaugă acela al interferențelor dintre diferitele „direcții" lirice, dar și între fenomenul poetic contemporan și cel politic.

Perioada 1944–1946

Anii războiului și cei imediat următori lui înregistrează trei orientări poetice care, în ciuda consistenței lor, nu au determinat reverberații majore și prelungite în dezvoltarea ulterioară a poeziei.

Una este aceea reprezentată de poeții „albatrosiști", grupați în jurul revistei „Albatros" (apărută în numai șapte numere, în 1941, și continuată pentru scurtă vreme de „Gândul nostru", în 1942) sau formați în spiritul acesteia. Fie că sunt sau nu legați direct de această grupare, poeți ca **Geo Dumitrescu** (care în această perioadă semnează cu pseudonimul Felix Anadam), **Dimitrie Stelaru, Ion Caraion, Constant Tonegaru, Victor Torynopol** reprezintă o orientare poetică destul de unitară, rezumabilă în câteva trăsături definitorii: nonconformismul (manifestat atât în plan estetic, cât și social), contestarea poeziei „lascive" și a celei „de goarnă și cădelniță" (Geo Dumitrescu), ruperea cu tradiția melancolizantă și suav lirică. Formula lirică propusă de ei este aceea a depoetizării, a refuzului formelor patetice, ostentativ grave și metafizice, a umorului negru, a nevrozei sublimate în ironie. Boemi cu aură aproape legendară (Dimitrie Stelaru și Constant Tonegaru) și purtători ai unui spirit contestatar, înăbușit atât în perioada lor de efervescență (revista „Albatros" este interzisă în 1941, ca și tipărirea unui volum colectiv de poezie intitulat *Sârmă ghimpată)*, cât și în vremurile de după război, poeții „generației pierdute" nu au exercitat, din păcate, o influență decisivă imediată. Ecouri ale esteticii lor reverberează târziu, abia în poezia postmodernistă de după 1980.

A doua orientare este reprezentată de poeții grupați în *Cercul literar de la Sibiu,* al cărui program se afirmă în *Revista Cercului literar* (1945): **Radu Stanca, Ion Negoițescu, Ioanichie Olteanu, Ștefan Augustin Doinaș, I.D. Sârbu.** Trăsătura cea mai importantă a acestei orientări constă în tendința de încorporare masivă a epicului în liric, prin cultivarea programatică a baladei. Articolul-program al „Cercului" se intitulează, de altfel, *Resurecția baladei,* este semnat de Radu Stanca și se opune „purismului poetic" care dusese la „o logoree ce nu mai spunea nimic, o producție pură standard". În concepția poeților de la Sibiu, resurecția baladei nu urmărește anularea, ci amplificarea lirismului care ar avea de câștigat un plus de semnificații prin asimilarea epicului și a dramaticului. Starea lirică ar proveni din construcția anecdotică, din conflict, deci din comunicarea mediată a sensurilor. Nici această orientare nu a cunoscut prelungiri semnificative și de durată (nici chiar în producțiile ulterioare ale poeților *Cercului literar)*, chiar dacă o formă degradată a ei va fi cultivată, fără a i se datora, pe parcursul deceniului al șaselea.

A treia orientare, formată de noul val suprarealist, unește dicteul automatic cu materialismul dialectic. Tinerii suprarealiști **(Gherasim Luca, D. Trost)** tipăresc în 1945 manifestul *Dialectique de la dialectique* în care afirmă încrederea în destinul istoric al proletariatului. **Gellu Naum** și **Virgil Teodorescu** resping

Scanned with OKEN Scanner

poziția vechii avangarde și vor să înnoiască discursul oniric. Ambiția lor este de a face în București centrul mondial al suprarealismului. Ar fi reușit, poate, dacă un nou model cultural, realismul socialist, nu se pregătea atunci în laboratoarele ideologiei comuniste. Mulți dintre suprarealiștii români au trecut, cu arme și bagaje, la „noua metodă de creație"...

Epoca dogmatică

Dacă cele trei orientări reprezentau fenomene de inovație și revigorare păstrate în interiorul domeniului estetic, cea de a doua jumătate a deceniului cinci și îndeosebi deceniul șase marchează o perioadă de îndepărtare a poeziei de specificitatea ei artistică. Aberațiile și excesele ideologice ale epocii se răsfrâng nefast și asupra creației poetice, denaturând-o și abătând-o de la dezvoltarea ei firească. Cursul poeziei iese din matca ei estetică, pentru a sluji cu precădere interesele politice ale momentului. Este evidentă, mai întâi, o încercare de rupere a tradiției, cu deosebire a celei interbelice, de falsificare sau de exacerbare a unor momente nesemnificative ale acesteia. Perspectiva ideologică funcționează represiv și cu efecte nefericite. **Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, George Bacovia** se retrag în tăcere sau sunt siliți să o facă, iar partea cea mai consistentă a creației lor interbelice este scoasă din circuitul literar și supusă unor interpretări deformatoare care incriminau „idealismul burghez", „îndepărtarea de problemele sociale" și alte „păcate" ideologice. Gravă nu este doar eliminarea sub o formă sau alta a diferiților poeți din viața activă a literelor sau faptul că revenirea lor ulterioară s-a concretizat uneori în creații care nu-i reprezintă decât în mică măsură. Toți cei citați atinseseră deja punctul cel mai înalt al activității lor creatoare în perioada interbelică. Un adaos de gravitate provine din faptul că scoaterea operelor lor din circuitul valorilor a dus nu numai la un fenomen de discontinuitate, ci și la frustrarea temporară a poeziei românești de modele a căror influență putea fi decisivă.

Îndepărtarea valorilor și subordonarea poeziei față de comandamentele politice fac loc, în această perioadă, fie impostorii, fie unor talente autentice silite să se manifeste preponderent între limitele impuse de epocă. Faptul nu trebuie judecat fără nuanțări. Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu, Maria Banuș, M.R. Paraschivescu, poeți de autentic talent, își puseseră și înainte de război creația sub semnul credințelor de stânga și al militantismului social. Alți poeți, din cei tineri, se lasă și ei însuflețiți de proiectul social iluzoriu și de idealurile declamate în epocă – în fond, frumoase utopii ale umanității. Evident, cazurile de oportunism și impostură sunt destul de numeroase, dar, în plan literar, mai gravă decât natura diferitelor motivații ale aderării este abdicarea poeziei de la condiția ei specifică de existență. Liricul este silit să cedeze locul epicului în intenția de a propune modele de comportament politico-social *(Silvester Andrei salvează abatajul* sau *Lazăr de la Rusca)*. Sentimentele intime și relația subiectivă a poetului cu lumea sunt suprimate, iar atunci când, firav, se exprimă, devin obiect al unor vehemente acuze, căci poeziei i se cere acum imperativ să ilustreze dogma politică.

Semnele unui lirism autentic, sesizabil atât în exprimarea unei realități interioare cât și în imagistica poetică, se fac totuși simțite și în această perioadă. **Nicolae Labiș** – „buzduganul unei generații", cum sugestiv îl numește criticul Eugen Simion – anunță deja reîntoarcerea poeziei la rosturile ei. Îl urmează îndeaproape poeți cu un talent energic, care-și vor construi ulterior o identitate precisă. **Gheorghe Tomozei, A.E. Baconsky, Ion Horea, Victor Felea, Florin Mugur** sunt doar câteva dintre cele mai importante exemple care ilustrează această tendință.

Scanned with OKEN Scanner

Recuperarea lirismului

După 1960 (referirile temporale au un conținut relativ) poezia își reia în posesie teritoriul, recuperând dimensiunea lirică și desprinzându-se, într-o măsură meritorie, de circumstanțele extraestetice. Cumva simbolic, punctul de despărțire a deceniilor este marcat de debutul în volum al lui **Nichita Stănescu** *(Sensul iubirii,* 1960). Un număr impresionant de poeți se afirmă pe parcursul deceniului al șaptelea, redescoperind drumurile temporar întelenite ale tradiției și încercând chiar să defrișeze altele noi. O anume omogenitate valorică îi caracterizează, dar constituirea și „mișcarea" formulelor estetice sunt de un mare dinamism, încât clasificarea lor în orientări strict delimitate este greu de înfăptuit. A-i cuprinde sub denumirea globală de *generația șaizeci* reprezintă, parțial, o necesitate metodologică, dar în același timp și o modalitate adecvată de acoperire a unui fenomen distinct prin amploare, intensitate și, desigur, încadrare cronologică. În cuprinsul acestei generații, criticul Eugen Simion distinge câteva posibile delimitări tematico-stilistice: *Poezia poeziei* (Nichita Stănescu); *Conceptualizarea simbolurilor* (Cezar Baltag); *Poezia socială. Expresionism țărănesc* (Ioan Alexandru, Ion Gheorghe, Gheorghe Pituț etc.); *Poezia politică. Un spirit macedonskian* (Adrian Păunescu); *Ironiști și fanteziști* (Marin Sorescu, Mircea Ivănescu, Emil Brumaru, Mihai Ursachi); *Lirica feminină. Spiritualizarea emoției* (Ana Blandiana, Constanța Buzea). S-ar mai putea adăuga *poezia onirică* (Leonid Dimov) și creațiile bine conturate ale altor poeți care, fie că aparțin biografic și spiritual generației șaizeci, fie că au debutat la începutul deceniului al șaptelea, sunt asimilabili acestor direcții: Grigore Hagiu, Ileana Mălăncioiu, Mircea Ciobanu, Dan Laurențiu, Ioanid Romanescu, Cezar Ivănescu, Virgil Mazilescu, Mircea Dinescu.

Postmodernismul

La începutul anilor optzeci, o nouă generație literară afirmă un program și atrage atenția asupra unei orientări unitare care nu exclude, însă, diversitatea. În ansamblu, poeții acestei generații revendică și cultivă noțiunea de *postmodernism* prin care se definesc și care este caracterizat de Eugen Simion *(Scriitori români de azi,* vol. IV) prin câteva trăsături esențiale: „O poezie comunicativă, biografică, realistă; o poezie care desolemnizează discursul liric și refuză sistematic stilul înalt, abstract, ermetizant, impersonal (...); o poezie, așadar, a concretului și un limbaj care pune mare preț pe formele oralității, valorifică «prozaismul», invenția lexicală a străzii." Foarte omogenă și solidară, dar, până acum, fără prea multe individualități conturate pregnant, generația optzeci este citabilă prin câțiva reprezentanți ai ei: **Mircea Cărtărescu, Ion Stratan, Nichita Danilov.**

Poezia românească de dincolo de Prut

Lirica românească de dincolo de Prut nu poate fi evaluată corect în afara determinărilor ei istorice și politice. Evoluția ei decurge din destinul acestui spațiu românesc și se definește, în primul rând, prin impresionanta consecvență a efortului de conservare a identității naționale. De aici și formele poetice descinse direct din eminescianism, dar și militantismul implicit din poeziile lui Goga. Limbajul poetic păstrează de cele mai multe ori un iz de vechime de un farmec aparte și se adecvează perfect cu temele și motivele majore ale acestei poezii: înstrăinarea, nostalgia întregului și aspirația la refacerea lui, limba, datina, vatra, strămoșii, simbolurile spirituale. **Grigore Vieru** sau **Leonida Lari, Dumitru Matcovschi, Nicolae Dabija** sau **Arcadie Suceveanu** ilustrează viguros acest spațiu distinct de poezie românească.

Scanned with OKEN Scanner

NICHITA STĂNESCU
1933–1983

Repere biografice. Nichita Stănescu se naște la Ploiești, la 31 martie 1933, „dintr-un țăran român venit la oraș și dintr-o rusoaică" (după afirmațiile poetului). Urmează liceul „Sf. Petru și Pavel" în orașul natal, iar studiile superioare le face la Facultatea de Filologie a Universității din București. În anul în care absolvă facultatea (1957), viitorul poet debutează la „Tribuna". Lucrează ca redactor la „Gazeta literară", la „România liberă" și ca redactor șef/adjunct la „Luceafărul". A primit multe premii pentru poezie, între care Premiul Herder, în 1975. Moare la 13 decembrie 1983.

Volumele au apărut în următoarea ordine: *Sensul iubirii,* E.S.P.L.A., 1960, *O viziune a sentimentelor,* E.P.L., 1964, *Dreptul la timp,* Ed. Tineretului, 1965, *11 elegii,* Ed. Tineretului, 1966, *Roșu vertical,* Ed. Militară, 1967, *Alfa,* Ed. Tineretului, 1967, *Oul și sfera,* E.P.L., 1967, *Laus Ptolemaei,* Ed. Tineretului, 1968, *Un pământ numit România,* Ed. Militară, 1969, *Necuvintele,* Ed. Tineretului, 1969, *În dulcele stil clasic,* Eminescu, 1970, *Poezii* (col. *Cele mai frumoase poezii),* Albatros, 1970, *Belgradul în cinci prieteni,* Dacia, 1972, *Măreția frigului. Romanul unui sentiment.* Junimea, 1972, *Cartea de recitire,* Cartea Românească, 1972, *Clar de inimă. Versuri de dragoste,* Junimea, 1973, *Operele imperfecte,* Albatros, 1974, *Starea poeziei,* Minerva, 1975, *Epica Magna,* Junimea, 1978, *Carte de citire, carte de iubire* (în colaborare cu Gh. Tomozei), Facla, 1980, *Noduri și semne,* Cartea Românească, 1982, *Respirări,* Sport-Turism, 1982, *Strigarea numelui* (ediție bilingvă româno-sârbă), Facla, 1983, *Amintiri în prezent,* selecție de texte de Gh. Tomozei, Sport-Turism, 1985, *Antimetafizica, Nichita Stănescu însoțit de Aurelian Titu Dumitrescu,* Cartea Românească, 1985, *Ordinea cuvintelor,* vol. 1–2, Cartea Românească, 1985, *Fiziologia poeziei* (proză și versuri 1957–1983), ediție îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului, Ed. Eminescu, 1990, *Argotice,* Românul, 1992.

5 ASPECTE ALE PERSONALITĂȚII POETICE

I. FORMAȚIA

1. Anii '50 îl surprind pe tânărul Nichita Hristea Stănescu pe culoarele unui liceu ploieștean, mereu înconjurat de un grup de admiratori „sateliți", într-o permanentă luptă cu disciplina. Spirit ascuțit, protestatar, elevul Stănescu ridiculizează orice formă de „încarcerare" a libertății de manifestare a gândului sau sentimentului. Scrie poezii, inventează, glumește, ironizează sau pur și simplu se joacă, „făcând spirite", în cel mai normal stil adolescentin; robustul și simpaticul Nichita nu este luat prea în serios de nimeni. Își câștigă însă o reputație de „poet", pe care o va sluji el însuși cu emoție, din anii de facultate până la moarte. Este doar cu doi ani mai în vârstă decât Labiș și mărturisește cu sinceritate că l-a „invidiat" și „urât" la culme pe cel ce a citit la o adunare, în amfiteatrul Odobescu al Facultății, *Moartea căprioarei* (în manuscris). Debutează în luna martie a anului care a urmat morții „poetului de la Mălini", cel admirat de Nichita împreună cu toată generația care i-a urmat. Începe să publice târziu și atrage, de la început, atenția asupra sa: unii sunt neîncrezători într-o

Scanned with OKEN Scanner

poezie ce se abandonează liricului, în momentul în care evenimentul politic și anecdoticul domină; alții protestează în fața curajului noului poet de a reactualiza vizionarismul de tip eminescian sau ermetismul în stilul lui Ion Barbu. O dată cu Nichita Stănescu apar în poezia românească: Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ioan Alexandru, Cezar Baltag, Mircea Ivănescu, Adrian Păunescu, Ștefan Bănulescu, Nicolae Breban, Al. Ivasiuc – „o nouă generație care face joncțiunea cu „promoția Labiș" și cu altă promoție, cu zece ani mai tânără. Reapar poeții momentului 1945–1946 (Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Ștefan Augustin Doinaș) și revin în actualitate marile modele lirice din trecut". (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I)

2. Nichita Stănescu a trecut dincolo de generația sa, plasându-se într-o ascendență „nobilă" poetică: decantarea până la esența liricului, despersonalizarea și dispersia în etern îl înrudesc cu Eminescu și Blaga; forța cu care inovează la nivelul limbajului artistic îl proclamă urmaș al lui Arghezi; capacitatea de încifrare a mesajului în formule unice, de maximă abstractizare, îl aduce pe același plan cu Ion Barbu. Acest poet al secolului al XX-lea trăiește și intuiește necesitățile momentului său. El înțelege că arta nu poate supraviețui dacă nu slujește adevărurile „lăuntrice" sau nu redevine o cale de cunoaștere. „Nichita Stănescu trăiește un asemenea moment când culminația științifică ajunge să fie într-un acord negândit cu creația artistică... /de aceea, el/ plasticizează toate categoriile cunoașterii, face din ele expresii de mare anvergură și realizează astfel ceea ce Eminescu a putut numai să viseze." (Edgar Papu, „Caiete critice" – 3/1993)

3. Toată viața, poetul este obsedat de posibilitatea de a-și lămuri sieși gândurile în cuvinte, de a-și stabili raporturile cu predecesorii, contemporanii sau succesorii și de a-i convinge de sinceritatea rostirilor sale. Astfel studiază el literatura, istoria și filozofia poporului român, pentru a se defini ca personalitate și a-și găsi tipologia. Face „temenea" la Anton Pann, se închină la Heliade și la Bărnuțiu și dialoghează cu Eminescu: „Tu n-ai murit/ pentru că eu sunt trupul tău/ care vorbește cu vorbele tale." În studenție, poetul exersa: „topîrceniza, urmuziza, argheziza", altoia pe tiparul sau configurații ale poeziei românești, pentru a ajunge, în final, la forma personală de scriitură.

II. ARTA POETICĂ

1. Nichita Stănescu a moștenit de la poeții secolului al XX-lea tendința de a-și autodefini concepția despre artă, artist și raportul pe care îl stabilește cu cei pentru care scrie. S-ar putea afirma că, la acest poet, ordinea problemelor vizate de o eventuală „ars poetica" se inversează: el nu creează o lume pe care încearcă s-o impună cititorului, ci, dintr-o atitudine de maximă receptivitate (de iubire) în fața vieții, se naște dorința de a găsi o cale de a „prinde frumosul" într-o formulă care să fie accesibilă omului. De aceea, pe parcursul întregii sale creații artistice asistăm la multiplele încercări de a lămuri concepția sa despre cunoaștere prin artă, despre echilibrul dintre conținutul și forma poeziei sau despre relația artistului cu materia pe care o modelează (cuvântul). Nichita Stănescu filozofează pe această temă sub forma unor confesiuni, în „pagini de jurnal", în scurte eseuri,

Scanned with OKEN Scanner

în stilul polemic specific jurnalisticii, în formule axiomatice, filozofice sau în metafore cuprinzând câteodată o poezie întreagă. „A cunoaște nu înseamnă a elucida", afirma el *(Tulburătorul „Nu știu ce");* „adevărurile se descoperă nu se inventează"; de aici, poetul ajunge la „nevoia de artă", pentru că „adevărul artei/ e/ mai concret decât cel al naturii, de la primul poet". Răspunderea poetului, conform acestui raționament, este gravă, pentru că el trebuie „să comunice unicul, să facă să devină comunicabil, cu o adresă foarte largă, ceea ce, de fapt, e profund singular". *(Cuvinte și necuvinte)*

2. În versuri, poetul încearcă de mai multe ori „poeme-blazon", fie cu trimitere direct din titlu (trei intitulate *Ars poetica, Arta poetică, Arta poeziei, Arta scrisului, Artă poetică,* șapte poezii cu titlul *Autoportret,* alte două numite *Poezia* și *Poetul ca și soldatul),* fie cu descifrarea unui astfel de mesaj din parcurgerea discursului liric: *Frunză verde de albastru, Căutarea tonului, Tonul* sau *Timbrul.* Există, în creația lui Nichita Stănescu, o constantă și periodică revenire la nevoia de fixare a datelor propriei poezii, de la primul moment de maturizare, simțit sub forma necesității unui prim bilanț, în 1967 („și am vrut să fac cu gura/ focul ce-l făcea arsura" – când și demontează elementele artei pe care le reașază după o ordine proprie, „descifrând-o" pentru cititor, până la „critica laudativă" la adresa sistemului său de creație, orgolios analizat în poemul *Nod 33 (În liniștea serii)* din volumul apărut în 1982: *„Am gândit un mod atâta de dulce/ de a se izbi două cuvinte/ de parcă iarba verde ar înflori/ iar florile s-ar ierbi".*

3. Existența poetică este statornică și mobilă, în același timp. Poetul își menține statutul demiurgic, dar continuă să topească în metaforele versului său limitele între concret și abstract, între timp și atemporalitate, între existență și iluzie. Pentru realizarea unei asemenea opere, a „depășirii de sine", poetul face corp comun cu poezia, într-un tot original. Cuvintele și necuvintele lui sunt tot atâtea ipostaze ale existenței poetului ca și ale existenței Universului, de la plus la minus infinit: *„Eu sunt cel care păzește poarta/ ca nu cumva eu însumi să fug."*

Rațiunea acestei existențe poetice este nevoia de creație: *„A inventa un râu curgând liber/ prin aerul fără maluri... a inventa o floare/ al cărei miros/ suntem".*

III. UNIVERSUL POETIC

1. Primul volum de poezii, *Sensul iubirii,* anunță un univers diafan, o poetică a translucidului, a adolescentinului cântec de „izbândă" a sunetului și a luminii. Tema este „ieșirea din somn", nașterea într-o nouă dimensiune a materiei. Motivul fundamental este cel al „răsăritului": *„Soarele saltă din lucruri, strigând/ clatină muchiile surde și grave" (O călărire în zori).*

2. Zborul devine mai îndrăznet o dată cu al doilea volum, *O viziune a sentimentelor.* Imaginile împrumută din frenezia Erosului, dinamica este o continuă „mișcare în sus" (motiv intens exploatat), trăirea este o *„beție albă a simțurilor".* Comunicările sunt neașteptate, răsturnările de perspective se succed cu repeziciuni amețitoare: poetul conștientizează „întâmplări" unice (ale ființei

Scanned with OKEN Scanner

sale). Deși tema principală este dragostea, totuși esența filozofică gravă a gândirii sale poetice răzbate dincolo de starea „de imponderabilitate" pe care o transmite inițial versul: *„Mâinile mele sunt îndrăgostite,/ vai, gura mea te iubește,/ și iată, m-am trezit/ că lucrurile sunt atât de aproape de mine,/ încât abia pot merge printre ele/ fără să mă rănesc." (Vârsta de aur a dragostei)*

3. În 1965 apare volumul *Dreptul la timp.* Titlul anunță o schimbare de tonalitate și impune o altă temă: perceperea dureroasă a „timpului". Lirismul depășește exuberanța juvenilă, se interiorizează, vehiculează concepte. Durerea este „o definiție afectivă a timpului". Apare imaginea unui cuplu inedit: *El, Creatorul, „marea absență"* este **Timpul,** *femeia, Galateea,* este **Opera.** Poetul este preocupat de desfacerea și refacerea cosmosului. Sprijinit în zborul său „pe sunet", acest „înger" dematerializează sau corporalizează Universul. Se construiește în acest volum infrastructura „cosmogoniei" lui Nichita Stănescu, reluată și dezvoltată în volumele de mai târziu *(11 Elegii, Alfa, Laus Ptolemaei).*

4. 1966 este anul care îi asigură poziția de vârf în ierarhia valorilor poetice românești, cu volumul *11 Elegii.* Deși este alcătuit din fragmente de poem, reluate și completate periodic, volumul este „cel mai unitar și, în sens filozofic, mai dogmatic al lui Nichita Stănescu, hotărât să dea, acum, o viziune coerent demonstrativă despre filozofia sa lirică" (Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* I). Elegiile (douăsprezece, în edițiile revizuite) sunt „definiții" filozofico-lirice ale unor concepte fundamentale ale existenței poetice. Poetul atinge modelele clasice în formulări: „El începe cu sine și se sfârșește/ cu sine./... / Totul e inversul totului" *(Întâia elegie).*

În elegia a zecea, considerată cea mai „profundă sub raport liric" se dezvăluie, programatic, cauza „suferinței" poetului: imposibilitatea de a materializa imaterialul; „Dar eu sunt bolnav. Sunt bolnav/ de ceva între auz și vedere,/ de un fel de ochi, de un fel de ureche/ neinventată de ere."

5. Ideile din acest volum de răscruce vor fi reluate și în *Obiecte cosmice* (inițial *Alfa), Oul și Sfera.* Tema „cuvântului și a necuvântului" este susținută de obsesia mitului creației. Totul se reorganizează în ordinea dictată de sunet „pe zigzaguri de lumină și de tunet" *(Alt cântec).* Revin în memoria poetică ritmurile „nunților necesare" barbiene, dar într-o limbă „poezească" complet nouă, stănesciană. În *Laus Ptolemaei* cele două căi de cunoaștere – poezia și matematica – tind a fi readuse la limbajul unic, inițial și inițiatic; refacerea simbolurilor este tema principală a acestui volum.

6. O nouă cosmogonie se naște, în cerc închis cu legi care se întorc împotriva cuvintelor și a poetului în volumul *Necuvintele: „Orice cuvânt e un sfârșit,/ orice cuvânt din orice limbă este un strigăt/ de moarte".* Pentru o clipă poetul este înfrânt de propriul eu: „Nu pot să-naintez niciunde./ De la eu la eu, distanța/ e acoperită de moarte."

Esențială în acest volum este perspectiva, „privirea din afară" a lucrurilor, într-o intenție nouă de stăpânire a universului. Poezia este aici „ochiul care plânge/ .../ lacrima celui care trebuie să fie fericit."

7. Întoarcerea la „dulcele stil clasic" (1970) pare un joc pe care poetul stăpân pe arta sa și-l îngăduie. Rafinarea expresiei pare scop în sine.

Scanned with OKEN Scanner

8. În multe din poemele incluse în volumele care urmează, poetul reia, ca într-un ritual, jocul „de-a cuvintele": *Belgradul în cinci prieteni, Măreția frigului.*

Concluzia sa, după un periplu analitic în lumea cuvintelor (deasupra și sub linia zero), este că „Poezia nu se scrie cu cuvinte". Poezia este o stare de „criză" și de liniște autocontemplativă, simultan, căreia i-*„ar trebui un cântec încăpător, precum..."* *(Timbru)*. Aventura cunoașterii la Nichita Stănescu sfârșește în „aproximare", ca la toate marile spirite, pentru a porni oricând într-o nouă căutare.

LEOAICĂ TÂNĂRĂ, IUBIREA

1. Leoaică tânără, iubirea
2. mi-a sărit în față.
3. Mă pândise-n încordare
4. mai demult.
5. Colții albi mi i-a înfipt în față,
6. m-a mușcat, leoaica, azi de față.

7. Și deodată în jurul meu, natura
8. se făcu un cerc, de-a-dura,
9. când mai larg, când mai aproape,
10. ca o strângere de ape.
11. Și privirea-n sus țâșni,
12. curcubeu tăiat în două,
13. și auzul o-ntâlni
14. tocmai lângă ciocârlii.

15. Mi-am dus mâna la sprinceană,
16. la tâmplă și la bărbie,
17. dar mâna nu le mai știe.

18. Și aluneca-n neștire
19. pe-un deșert în strălucire
20. peste care trece-alene
21. o leoaică arămie
22. cu mișcările viclene,
23. încă-o vreme
24. și-ncă-o vreme...

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Tema preferată a celui de-al doilea volum de poezii (1964, *O viziune a sentimentelor)* este iubirea; stare extatică, modalitate de integrare în armoniile universale sau cale spre revelație, iubirea este pentru poetul Nichita Stănescu o permanentă „întâmplare a ființei", unicul mod de existență.

Poezia *Leoaică tânără, iubirea* este o dezvoltare metaforică a stării de vibrație continuă, care este pentru poet dragostea. Creația nu poate fi concepută.

în afara acestei stări de „grație“: poetul dedică, prin urmare, versul său acestei „regine“ a supraviețurii peste timp – Iubirea.

2. Compoziția poemului corespunde senzației de „iradiere“ pe care poetul și-a propus să o transmită către cei „îndrăgostiți“ de adevăr, ca și el. Strofele cu versuri inegale, cu rima aleatorie și ritm combinat, compun în patru secvențe „povestea întâlnirii cu iubirea“. Structura creează impresia de spontaneitate în eliberarea sentimentelor; omul se întâlnește cu iubirea, care îl metamorfozează. Spiritul iscoditor are „intuiția neliniștitoare a inefabilului“. Iubirea îl învață să comunice „unicul“, „sublimul“ existenței sale.

Descoperirea acestui nou „sentiment“ echivalează cu „trezirea din somn“, cu trecerea într-o nouă dimensiune, într-o „nouă ordine a lucrurilor“.

Secvențele textului (egale cu numărul de strofe) se pot traduce, în final, prin următoarea expunere schematică: „azi“ (cândva), s-a produs întâlnirea cu „iubirea“; trecerea într-o altă dimensiune a existenței; constatarea metamorfozei ireversibile; în ultima strofă, realizarea „întregului“, suprapunerea imaginilor poet-iubire („marea schimbare“).

a. Inițial, poetul propune o metaforă („leoaică tânără“) pe care o dezleagă chiar din titlu, prin suplimentarea apozițională. Poemul încearcă deci să ofere definiția/portret a „iubirii“. Discursul liric se structurează sub forma unei confesiuni: autorul mărturisește propria aventură a „descoperirii“ acestui sentiment.

Se simulează chiar urmarea unui imaginar fir epic (susținut de folosirea diferită a tipurilor verbului de la o strofă la alta, dar unitară în interior). Sălbatică, necruțătoare (conotații cuprinse în sintagma „leoaică tânără“), „iubirea“, „pândise“, alesese „mai demult“. Jocul determinațiilor „în fața“/„de față“ este cel ce refăce, fotogramă cu fotogramă, filmul „nașterii“ poetului: „Leoaică tânără, iubirea/ mi-a sărit în față./.../ Colții albi mi i-a înfipt în față,/ m-a mușcat, leoaica, azi de față.“

b. Strofa a doua este o descriere cosmogonică: „Și deodată în jurul meu, natura/ se făcu un cerc, de-a-dura,/ când mai larg, când mai aproape,/ ca o strângere de ape.“ O foarte personală viziune despre „scurgerea dinamică de energie“ este cuprinsă în această poetică teorie a universului-„cerc“ („zvârlire de obiecte prin aer“, „mereu câte-o cupolă“, spusese Nichita Stănescu în volumul *Oul și sfera*).

Poetul inovează la nivelul figurilor de stil; arghezian la prima impresie („de-a-dura“), epitetul evoluează în metaforă, imperceptibil, stănescian („strângere de ape“, „curcubeu tăiat în două“).

Versurile următoare încearcă să redea simultaneitatea transcenderii; poetul trece într-un plan ideal, dincolo de perceperea senzorială a realului: „Și privirea-n sus țâșni,/ curcubeu tăiat în două/ și auzul o-ntâlni/ tocmai lângă ciocârlii.“

c. Strofa ultimă fixează rămânerea în planul ideilor: omul s-a dematerializat și s-a identificat cu „leoaica arămie“. Din întâlnirea cu „iubirea“, „un simplu bărbat“ se transformă în Zeus: „Și alunecă-n neștire/ pe-un deșert în strălucire/.../ încă-o vreme/și-ncă-o vreme...“

3. Tabloul „nașterii“ Creatorului prinde nuanțe biblice, transformând poezia într-un imn incantatoriu, într-un „psalm“ închinat Iubirii.

Scanned with OKEN Scanner

ÎN DULCELE STIL CLASIC

1. Dintr-un bolovan coboară
2. pasul tău de domnișoară.
3. Dintr-o frunză verde, pală
4. pasul tău de domnișoară.

5. Dintr-o înserare-n seară
6. pasul tău de domnișoară.
7. Dintr-o pasăre amară
8. pasul tău de domnișoară.

9. O secundă, o secundă
10. eu l-am fost zărit în undă.
11. El avea roșcată fundă.
12. Inima încet mi-afundă.

13. Mai rămâi cu mersul tău
14. parcă pe timpanul meu
15. blestemat și semizeu
16. căci îmi este foarte rău.

17. Stau întins și lung și zic,
18. Domnișoară, mai nimic
19. pe sub soarele pitic
20. aurit și mozaic.

21. Pasul trece eu rămân.

I. Apariția muzei

II Revelația

III Idealul poetic

IV Revenirea la starea expectativă (inițială)

STUDIUL TEXTULUI

1. *a.* **Tema** poemului este, la o primă lectură, erotică. Poetul improvizează „în dulcele stil clasic" o „poveste de dragoste". Problematica textului se descifrează însă prin raportarea acestuia la întreaga lirică stănesciană și la momentul apariției volumului cu același titlu (1970). Aflat la o distanță de un deceniu de la debutul său sub semnul vizionarismului eminescian, poetul găsește, probabil, o cale să reitereze sistemul filozofic-poetic al marelui nostru romantic; iubirea este o cale de cunoaștere, o cale de atingere a clipei unice de revelație a absolutului. Astfel poezia devine o reproducere a „întâlnirii", a constituirii cuplului ideal.

b. Într-un alt nivel de descifrare a simbolurilor, textul poate suporta încadrarea în categoria artelor poetice. Dacă ne subordonăm concepției artistice specifice lui Nichita Stănescu (în conformitate cu dorința acestuia de a extrage esența metafizică din materie și a învesti, simultan, inefabilul cu corporalitate) obținem tabloul laboratorului artistic, în clipa de „întâlnire" dintre Poet și Inspirație. Poezia este, în această viziune, „descrierea" stării de extaz produsă creatorului de clipa revelației Absolutului.

2. Structura poeziei conduce la aceeași descifrare. Compoziția clasică (cinci catrene, construite pe principiul monorimei) se contrazice în ultimul vers (izolat), cu valoare concluzivă.

Secvențele textului urmăresc evoluția „idilei", de la momentul apariției „domnișoarei"/muzei (strofele 1, 2) la clipa revelației (strofa 3), la formularea „idealului" poetic (strofa 4) și la revenirea în starea expectativă (strofa 5).

Scanned with OKEN Scanner

Ultimul vers, rupt de restul poemului, se transformă într-o frază axiomatică, de fixare a stării de „dor" perpetuu, specifică poetului.

a. Încercarea de reprezentare a noțiunii de grație absolută printr-un termen cu dezlegare imediată, în concret („bolovan"), din primul vers, ilustrează maniera originală de concepere a relației obiect-calitate, proprie autorului: „Dintr-un bolovan coboară/ pasul tău de domnișoară./ Dintr-o frunză verde, pală/ pasul tău de domnișoară." Cele două strofe ale primei secvențe sunt construite tocmai în jurul acestui tip de metaforă-simbol, care delimitează gradat calea de pătrundere dintr-un univers în altul (din concret în abstract). Succesiunea lor este semnificativă pentru stilul stănescian de prelucrare a tradiției stilistice românești: „bolovan", „frunza verde, pală", „înserare-n seară", „pasăre amară". Elementul care unește aceste metafore pentru „existență" ar putea fi prezența lor în natură; evoluția lor indică însă chiar acea depărtare de real care poate să sugereze transcendența. Treptele întrepătrunderii celor două lumi, etapele spre fuziunea totală sunt marcate de reluarea în laitmotiv a versului „pasul tău de domnișoară".

Astfel, prima secvență se transformă într-un ritual de oficiere a întâlnirii între eul poetic și Univers, între relativ și absolut.

b. Secvența următoare este și momentul de maximă tensiune lirică: „O secundă, o secundă/ eu l-am fost zărit în undă. El avea roșcată fundă./ Inima încet mi-afundă."

Conștient de unicitatea clipei trăite, poetul reduce comunicarea la cea mai simplă formă, susținând-o stilistic prin repetiție.

Tot pe linia tradiției imprimată de versul eminescian, Nichita Stănescu folosește o formă arhaică a verbului (cu dubla apartenență la diateză), „a zări", pentru a sugera simultaneitatea existenței și a trecerii momentului „întâlnirii". O particularitate împrumutată de la peisajul romantic este locul întâlnirii (în oglindă, lângă lac) – Stănescu alege „unda". Imaginea este esențializată și lucidă în același timp: „pasul" are „roșcată fundă", dar coboară dintr-o „pasăre amară". Senzația este de continuă coborâre, de apăsătoare tristețe: „Inima încet mi-afundă." Versul 12 este cheia întregului poem: poetul plasează aproape livresc accentul tragic pe substantivul „inima", pentru a obține prin contrast efectul despersonalizării totale, al perceperii durerii din afară spre „sine".

c. Secvența a treia surprinde poetul redus la condiția de victimă a propriei iluzii, de „halucinat" rămas, după o afirmație ce îi aparține, „aici" și „afară", la cumpăna dintre gând și cuvânt: „Mai rămâi cu mersul tău/ parcă pe timpanul meu/ blestemat și semizeu/ căci îmi este foarte rău." Invocația retorică clasică este nuanțată de tonalitatea elegiacă. Portretul poetului îndrăgostit de iubită/poezie prinde contururi ferme: conștient de dualitatea propriei existențe (perisabil și peren), creatorul are dimensiunea nefericirii sale. Condamnat la solitudine, el percepe viața ca o stare de „boală", sub semnul dorului de moarte („căci îmi este foarte rău").

d. Ultima strofă este o gravă meditație pe tema scurgerii ireversibile și inutile a timpului, dublată de sancționarea nimicniciei omenești: „Stau întins și lung și zic,/ Domnișoară, mai nimic/ pe sub soarele pitic/ aurit și mozaic." Mesajul se prefigurează din această perspectivă ca o sentință: în afara clipei de inspirație, în afara iubirii/ poeziei, existența poetului nu-și are sensul: aparenta strălucire a lumii nu satisface setea de absolut a creatorului de geniu.

Scanned with OKEN Scanner

3. Formularea gnomică din finalul poeziei o plasează definitiv (poezia) prin structura ideatică, alături de *Floare albastră* sau *Glossa* lui Eminescu: „Pasul trece eu rămân".

Nichita Stănescu „exersează" cu talent și detașare formulele clasice, convingând prin cuvântul său că este un model el însuși.

EVOCARE

1. Ea era frumoasă ca umbra unei idei,
2. a piele de copil mirosea spinarea ei,
3. a piatră proaspăt spartă
4. a strigăt dintr-o limbă moartă.

5. Ea nu avea greutate, ca respirarea.
6. Râzând și plângând cu lacrimi mari
7. era sărată ca sarea
8. slăvită la ospețe de barbari.

9. Ea era frumoasă ca umbra unui gând.
10. Între ape, numai ea era pământ.

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Poezia face parte din volumul *Operele imperfecte* (1979). Sistemul filozofic stănescian, solid fundamentat la finalul deceniului șapte, include conceptul de logică a artei ca dinamică a contradictoriului și imaginea poeziei ca „trist cântec de dragoste" pentru o ființă ireală, aflată dincolo de „idee".

2. Tema poeziei este tocmai definirea inefabilului, a „umbrei" care face din poet un etern îndrăgostit.

Dacă acceptăm definiția pe care însuși poetul o dă poeziilor („cântece de scos ideile din cap"), atunci *Evocare* devine o „chemare" în memoria cuvintelor, a chipului poeziei însăși.

În sprijinul acestei idei oferă autorul un alt vers dintr-un poem intitulat *Poezia* (volumul *Alfa,* 1967): „Ea se hrănește din privirile fixe/ ca să poată exista,/ și, când ochii se-nchid, se adapă/ din întunericul eliberat de polii/ asurzitori ai timpanelor."

3. Secvențele textului refac în două dimensiuni (concretă și abstractă) descrierea veșnicei iubite – poezia.

Cele zece versuri sunt dispuse în trei strofe care corespund unui ciclu de apropiere, de cunoaștere, (în trei trepte) a fericirii absolute: senzorială, conceptuală și ideală.

a. Primele patru versuri fixează datele portretului, calitățile „iubitei" fiind selectate din sfera superlativului absolut: „*a piele de copil mirosea spinarea ei/ a piatră proaspăt spartă/ a strigăt dintr-o limbă moartă*". Frumusețea este rezultatul esențializării, transferului de materie în idee.

b. Strofa următoare reia structura inițială, cu ax al descrierii „Ea": „Ea nu avea greutate, ca respirarea". Portretul prinde amploare, devine atotcuprinzător:

Scanned with OKEN Scanner

poezia este însăși replică a universului: „Râzândă și plângândă cu lacrimi mari/ era sărată ca sarea/ slăvită la ospețe de barbari". Pozitiv și negativ, timp și spațiu, cuvânt și necuvânt se topesc în acest portret.

c. Ultimele două versuri strâng într-o concluzie definiția **Totului:** „Ea era frumoasă ca umbra unui gând". Poetul depășește propria definiție, lansată la începutul poemului, prin exploatarea diferențelor subtile de nuanță dintre cele două sinonime imperfecte: „idee" și „gând".

Finalul cade ca o cortină peste cuplul de îndrăgostiți (poet – iubita/poezie) eternizând legătura acestora: „între ape, numai ea era pământ". Operația de substituire concret-abstract se finalizează cu o răsturnare, cu o reînvestire a ideii cu corporalitate: „între ape, numai ea era pământ".

Concluzii. Nichita Stănescu tulbură apele cuvintelor la apariția sa în lirica românească. El lărgește poetica „născând" noțiuni, idei, cuvinte. Cercetând atomii enunțului, dislocă, inventează relații, creează „galaxii verbale". El se substituie existenței cuvântului, devine el însuși poezie. Poezia lui este rodul experienței unice a rostirii universale. Fiecare poem dezvoltă sensul primar din cuvinte, țesând o „plasă de păianjen în care inefabilul se prinde ca o muscă" (Marin Sorescu).

Nichita Stănescu este un creator de școală în poezia românească contemporană. Toți cei care au scris în același timp cu el sau după sunt tributari imagismului stănescian, răsturnărilor neașteptate de perspective dar, mai ales, capacității lui de a „naște" cuvinte.

După Eminescu, în secolul al XIX-lea, după Arghezi, în perioada interbelică, apare al treilea pilon de rezistență a valorii poeziei românești – Nichita Stănescu. El introduce poezia românească în circuitul valorilor universale și o impune atenției cititorului contemporan din toată lumea. Nichita Stănescu avea conștiința valorii versului pe care îl crea: el îndemna „străinătatea orizontală" (Europa) să descopere spiritul european, vârfurile de cultură și creație în România.

II. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. Numiți câteva teme și motive stănesciene în textele pe care le-ați studiat.
2. Analizați în conformitate cu secvențele textului ales modul de dezvoltare a temei.
3. Indicați particularități ale expresiei poetice la Nichita Stănescu (exemplificați).
4. Comparați vizionarismul poetului contemporan cu cel al lui Mihai Eminescu.
5. Arătați importanța inovațiilor la nivelul lexicului și prozodiei; comparați-l, sub acest aspect, pe Nichita Stănescu cu Tudor Arghezi.

III. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Citiți și următoarele poezii: *Cântec (E o întâmplare a ființei mele), Elegia a zecea, Nod 17.*

Scanned with OKEN Scanner

CÂNTEC

E o întâmplare a ființei mele:
și-atunci, fericirea dinlăuntrul meu
e mai puternică decât mine, decât oasele mele,
pe care mi le scrâșnești într-o îmbrățișare
mereu dureroasă, minunată mereu.

Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte
lungi, sticloase, ca niște dălți ce despart
fluviul rece de delta fierbinte,
ziua de noapte, bazaltul de bazalt.

Du-mă, fericire, în sus, și izbește-mi
tâmpla de stele, până când
lumea mea prelungă și în nesfârșire
se face coloană sau altceva
mult mai înalt, și mult mai curând.

Ce bine că ești, ce mirare că sunt!
Două cântece diferite, lovindu-se, amestecându-se,
două culori ce nu s-au văzut niciodată,
una foarte de jos, întoarsă spre pământ,
una foarte de sus, aproape ruptă
în înfrigurata, neasemuita luptă
a minunii că ești, a întâmplării că sunt.

NOD 17
(Noduri și semne, Requiem la moartea tatălui meu, 1982)

Căzusem strâmb cu verbul peste orizont
că l-am făcut să fie-n două,
ca bucile unui copil de înger
pe mare-atunci când plouă.

Ce ploaie mai plouă pe mare
și cât de mult, tu n-ai să știi, eu îmi doream,
să ningă peste luciul ei doar cu ninsoare,
să ningă peste mare, îmi doream,
iar pruncul care-l țin în brațe
să îl dezvăț de tine, mama lui,
ca pe-o corabie de oase,
să-l smulg din sânul țărmului,
să mi-l trimit spre Caraibe
când ninge peste Marea Neagră și întinsă.

Când ninge peste Marea Neagră spre Bosfor,
când ninge pe albastra de Mediterană,
și nici de frig nu pot să mor,
nu pot să mor!
Doamne, mă chinuiesc și nu pot să mor!
Mi-e viața veșnică și rană
și nu pot să mor
și ninge și nu pot să mor .
și-mi este foarte frig când foarte ninge
și nu pot să mor!

Scanned with OKEN Scanner

ELEGIA A ZECEA
(11 Elegii, Cina cea de taină)

Sunt bolnav. Mă doare o rană
călcată-n copite de cai fugind.
Invizibilul organ,
cel fără nume fiind
neauzul, nevăzul
nemirosul, negustul, nepipăitul
cel dintre ochi şi timpan,
cel dintre deget şi limbă, –
cu seara mi-a dispărut simultan.
Vine vederea, mai întâi, apoi pauza,
nu există ochi pentru ce vine;
vine mirosul, apoi liniştе,
nu există nări pentru ce vine;
apoi gustul, vibraţia umedă,
apoi iarăşi lipsa,
apoi timpanele pentru leneşele
mişcări de eclipsă;
apoi pipăitul, mângâiatul, alunecare
pe o ondulă întinsă,
iarna-nghеţată-a mişcărilor
mereu cu suprafaţa ninsă.
Dar eu sunt bolnav. Sunt bolnav
de ceva între auz şi vedere,
de un fel de ochi, un fel de ureche
neinventată de ore.
Trupul ramură fără frunze,
trupul cerbos
răzindu-se-n spaţiul liber
după legile numai de os,
neapărate mi-a lăsat
suave organele sferii
între văz şi auz, între gust şi miros
întinzând ziduri ale tăcerii.
Sunt bolnav de zid, de zid dărâmat
de ochi-timpan, de papila-mirositoare.
M-au călcat aerian
abstractele animale,
fugind speriate de abstracţi vânători
speriaţi de o foame abstractă.
Burţile lor ţipând i-au stârnit
dintr-o foame abstractă.
Şi au trecut peste organul ne-nveşmântat
în carne şi nervi, în timpan şi retină
şi la voia vidului cosmic lăsat
şi la voia divină.
Organ pieziş, organ întins,
organ ascuns în idei, ca razele umile
în sferă, ca osul numit
calcaneu în călcâiul lui Achile
lovit de-o săgeată mortală; organ
fluturat în afară
de trupul strict marmorean
şi obişnuit doar să moară.
Iată-mă, îmbolnăvit de-o rană
închipuită între Steaua Polară
şi steaua Canopus şi Steaua Arcturus

Scanned with OKEN Scanner

și Casiopeea din cerul de seară.
Mor de-o rană ce n-a încăput
în trupul meu apt pentru răni
cheltuite-n cuvinte, dând varnă de raze
la vămi.
Iată-mă, stau întins peste pietre ce gem,
organele-s sfărâmate, maestrul,
ah, e nebun căci el suferă
de-ntreg universul.
Mă doare că umărul e măr,
sunt bolnav de sâmburi și de pietre,
de patru roți, de ploaia măruntă
de meteoriți, de corturi, de pete.
Organul numit iarbă mi-a fost păscut de cai,
organul numit taur mi-a fost înjunghiat
de fulgerul toreador și zigurat
pe care tu arenă-l ai.
Organul Nor mi s-a topit
în ploi torențiale, repezi,
și de organul Iarna, întregindu-te,
mereu-te lepezi.
Mă doare diavolul și verbul,
mă doare cuprul, aliorul,
mă doare câinele, și iepurele, cerbul
copacul, scândura, decorul.
Centrul atomului mă doare,
și coasta cea care mă ține
îndepărtat prin limita trupească
de trupurile celelalte, și divine.
Sunt bolnav. Mă doare o rană
pe care mi-o port pe tavă
ca pe sfârșitul sfântului Ioan
într-un dans de aprigă slavă.
Nu sufăr ceea ce nu se vede,
ceea ce nu se aude, nu se gustă,
ceea ce nu se miroase; ceea ce nu încape
în încreierarea îngustă,
scheletică a insului meu,
pus la vederile lumii cele simple,
nerăbdând alte morți decât morțile
inventate de ea, să se-ntâmple.
Sunt bolnav nu de cântece,
ci de ferestre sparte,
de numărul unu sunt bolnav,
că nu se mai împarte
la două țâțe, la două sprâncene,
la două urechi, la două călcâie,
la două picioare în alergare
neputând să rămâie.
Că nu se poate împarte la doi ochi,
la doi rătăcitori, la doi struguri,
la doi lei răgând, și la doi
martiri odihnindu-se pe ruguri.

Scanned with OKEN Scanner

EMIL BOTTA
1911–1977

Se naște la 15 septembrie 1911 la Adjud. Absolvă Conservatorul de artă dramatică din București în 1932. Actor, prozator, poet. Moare în 1977.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

Întunecatul April – 1937; *Trântorul* (proze fantastice) – 1938; *Pe-o gură de rai* – 1943; *Vineri,* ciclu inedit în antologia *Versuri* – 1971; *Un dor fără saţiu* – 1976.

FACHIR

Am înlemnit
la vederea cucului,
un cuc de pripas
pe la casele noastre.
Ce mai cuc sărac,
i-am văzut şi faţa
slăbită, sleită.
Eu cu jonglerii,
eu cu clovnerii,
încerc să-l încânt
cu vânt cucu vânt,
să-l distrez cu nimic
pe Fluieră-vânt.

Frig în ochi îi arunc,
din ulcioare de cucută
îi dau să bea,
ulcioare de foc îi întind,
pe pat cu cuie îl culc,
fac din cuc un fachir,
lopeţi de pământ
arunc peste el.
Şi stele fumegânde
şi focuri crescânde...
Eu cu jonglerii,
eu cu clovnerii.

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Preliminarii. Emil Botta este unul dintre puținii artiști completi, în sensul pe care îl presupune implicația, la toate nivelurile, în actul de creație. El reușește să acopere cu talent vasta zonă cuprinsă între poziția de creator și cea de interpret al operei literare. Actorul filtrează experiențele sugerate de text, recreându-l din

Scanned with OKEN Scanner

perspectiva eu-lui său, iar poetul completează existența artistică, oferindu-i perspectiva metaforică.

Estetic, influențele sunt vizibile: de la tragedia antică, la titanicul Shakespeare sau problematicul Ibsen, până la Edgar Poe, Nerval, Rimbaud, Coleridge, Eminescu, Bacovia.

Din toți însă, poetul reține doar înclinația spre tragic, spre „jocul halucinatoriu". Lumea poeziei sale este spațiul unui însingurat, al unui amenințat de „Neliniștea, Domnul Amărăciune, Piaza Rea, Spaima Pădurii, scutierul Tristețe, Glasul rău-augure, fratele Nimeni, vărul Nicăieri, Nu'vede-N'aude, Nezămislitul, Neadevărul, Domnul Patru-Scânduri, Îngerii Oarecare".

Poetul capătă nu numai imaginea unui om blestemat, părăsit de îngeri și urmărit de fantasme înnegurate, ci își asumă cu voluptate chiar rolul de mim al Panicii și paj al Morții. Poezia este o „aventură a spiritului" în lumea iubirii și a urii, când gravă, când sublimă prin încărcătura simbolică.

Și pentru Emil Botta, ca și pentru iluștrii săi înaintași români, cuvântul devine Mag, obiect al artei și lume ideală în același timp, unealtă atotputernică în procesul de transformare a realității în metaforă. Cuvântul este mijloc și scop în arta lui.

2. Tema. Poezia *Fachir*, din volumul *Un dor fără sațiu,* 1976, dovedește maturitatea poetului în viziune și în modul în care stăpânește arta efectelor, a sugestiei prin mijloace simple, prin jocul de cuvinte.

Preocupat de relația stabilită între creator, cuvânt și sensurile ce delimitează un univers nou obținut, poetul fixează, ca într-un joc, rolurile fiecăruia: cuvântul este un „cuc/fachir", pe când poetul este doar un umil „clovn/jongleur". Tema raporturilor inversate (artist-operă) este o constantă în poezia contemporană: universul nou-creat este un rezultat al acțiunii independente a cuvântului, scăpat de sub tutela autorului. Astfel poetul devine interpret și spectator al „spectacolului" generat de el însuși.

3. Compoziția poemului este extrem de simplă: cinci propoziții/fraze, dispuse în versuri scurte, nesegmentate în strofe, dezvoltă ideea de parteneriat, care se instalează între poet și cuvânt, în procesul de creație artistică.

4. Secvențele textului. *a.* Prima secvență, identificată cu prima propoziție, ne face martorii conștientizării momentului revelației de către poet: „Am înlemnit/ la vederea cucului". Asistăm la confruntarea unică a autorului cu imaginea „harului", posibilă proiecție a cuvântului, a creatorului însuși.

b. Portretul schițat în secvența a doua dezvoltă sintagma metaforă „cuc de pripas" pe caracteristica fundamentală a creatorului: unicitatea. El este singurul capabil să ofere din lumina spiritului său, de aceea este izolat, mereu călător, „sărăcit, slăbit, sleit".

c. Secvența următoare înlătură orice posibilă confuzie între cele două imagini ale creatorului: poetul este o replică vagă a „Cuvântului" creator, care încearcă să-i urmeze exemplul: „Eu cu jonglerii,/ eu cu clovnerii,/ încerc să-l încânt cu vânt, cucu vânt,/ să-l distrez cu nimic/ pe Fluieră-vânt."

Jocul de silabe, îmbinat cu efectul obținut prin aliterație creează imaginea calității fundamentale a „CUVÂNTULUI": el este cel ce poate da trup „neantului", visului, este cel care creează o existență.

Scanned with OKEN Scanner

d. Secvența următoare îndreptățește încadrarea poeziei în seria artelor poetice; ea desfășoară întreg procesul de transfigurare a realului în ideal, a maleficului în benefic, de obținere a artisticului prin suferință. Străvechiul mit estetic, ce înfățișează deopotrivă mutațiile valorice la nivelul operei și la nivelul artistului, este surprins aici într-o formulare inedită: „Frig în ochi îi arunc,/ din ulcioare de cucută/ îi dau să bea,/ ulcioare de foc îi întind,/ pe pat cu cucuie îl culc,/ fac din cuc un fachir,/ lopeți de pământ/ arunc peste el."

Suferința este cale de transcendere, este modalitate de intrare în comunicare cu Absolutul.

Rezultatul este „opera", este o altă lume – Poezia: „Și stele fumegânde/ și focuri crescânde...".

e. Finalul readuce în prim plan imaginea poetului-replică la creatorul absolut, în munca sa de reproducere a modelului: „Eu cu jonglerii,/ eu cu clovnerii." Sceptic și ironic în același timp poetul se reduce pe sine la dimensiunea de măscărici al Divinității.

Având permanent în vecinătate exemplul celest al versului românesc din perioada interbelică, Emil Botta face trecerea la poezia „nemulțumiților de cuvânt" din poezia contemporană, printr-o exprimare în „metafore dilatate".

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Citiți poezia *Somnul* din același volum, *Un dor fără sațiu,* 1976.

SOMNUL

Astre se rotesc
pe adâncul văilor:
nu-s astre,
sunt corbi
pe adâncul văilor,
în ceresc anotimp,
Dați-mi, corbi, liniștea,
liniștea, liniștea
cât mai am timp.

Astrele aprind
răzvrătita pădure,
ard cei nalți stejari,
acei crai de ghindă.
Și se uită la ei
îngroziți ochii mei.

De n-ar fi un vis
pierdut acest loc!

Scanned with OKEN Scanner

Și dacă e vis,
cine să te stingă,
fântâna de foc?

Pe pleoape îmi cad
peniţele corbului.
Tu, neagra menire,
pe pleoapele-mi resfiri
umbra ta subţire.

GEO DUMITRESCU

n. 1920

S-a născut la 18 mai 1920 la Bucureşti, unde a urmat liceul şi Facultatea de Litere. Activitate redacţională la diverse reviste. Între 1968 şi 1971 – redactor-şef la „România literară".

Debut în 1939 în revista „Cadran", iar editorial, cu o plachetă, *Aritmetica* – 1941, semnată Felix Anadam. Celelalte volume au apărut la intervale mari: *Libertatea de a trage cu puşca* – 1946, *Aventuri lirice* – 1963, *Nevoia de cercuri* – 1966, *Jurnal de campanie* – 1974, care cuprinde, într-o structură nouă, o parte din poeziile mai vechi, precum şi un număr de texte inedite, *Africa de sub frunte,* 1977.

Geo Dumitrescu este un spirit insurgent, care a încercat să compromită cu maliţiozitate toate obişnuinţele tematice şi de limbaj ale poeziei tradiţionale. Ironic mai totdeauna, sarcastic uneori, inventiv şi cordial, „neserios", dar jucând neseriozitatea, el ia în derâdere obiectele sacre ale poeziei: iubirea, moartea, cosmosul etc. şi face din iuţeala valahă a cuvântului un spectacol de fantezie inteligentă.

LIBERTATEA DE A TRAGE CU PUŞCA

În groapa neagră, poate chiar într-un cimitir,
oamenii, prietenii mei înarmaţi, îşi ascultau propriile
şoapte –
toţi erau murdari, slabi, şi patetici ca în Shakespeare,
îşi numărau gloanţele şi zilele şi nădăjduiau un atac
peste noapte.

Atunci, a ieşit luna, fără cască, de undeva din bezna
ghimpată;
dar oamenii n-au căzut cu feţele la pământ,
ci au aprins ţigările discutând despre libertatea
de a trage cu puşca
rezemaţi comod în groapa neagră sau poate chiar
pe câte-o piatră de mormânt.

Scanned with OKEN Scanner

Sunt sigur că unul din ei eram eu...
de altfel, astăzi mi-am găsit în sertar, printre
manuscrisele fel de fel,
pistolul meu ghintuit, cu douăzeci și patru de focuri,
cu care am participat la asediul Trebizondei, dacă nu
mă-nșel.

Doamne, ce de isprăvi am mai făcut și-atunci!...
Ca un erou din Sadoveanu, eram viteaz și crud;
țin minte să fi ucis trei sute șaizeci de dușmani într-un
singur asalt –
ah, răcnetele mele de mânie și triumf și-acuma
mi le mai aud!...

La Waterloo, eram cu bietul Bonaparte cabotinul,
rostandizând pe pragul unui veac;
viteaz și inutil și graseiat la culme,
luptam și-atuncea – ce era să fac?

Degetele strângeau o țigară fumată demult.
În groapa neagră, ca niște pietre, cădeau ultimele cuvinte.
Prietenii mei înarmați și patetici mă ascultau uluiți,
rezemați comod de pietrele de la morminte.

Paralel cu noi, dedesubt, oamenii își dormeau veșnicia –
și ei discutau despre libertatea de a trage cu pușca, după
fiecare măcel...
Dar, pe pistolul meu cu douăzeci și patru de gloanțe!
luna mi se pare aceeași
cu care am participat la asediul Trebizondei, dacă nu
mă-nșel!...

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Tematica. Poezia face parte din volumul cu același titlu (o culegere în care autorul a inclus, pe lângă poeme noi, și câteva din volumul de debut). Geo Dumitrescu (Felix Anadam, pseudonim inițial) oferă cititorilor obișnuiți deja cu un moment de suprarealism românesc, o imagine sinceră, îndrăzneață despre o realitate în care domină negativul. Dorința de a depăși mediocritatea, îndepărtarea de nesubstanțial, tendința de reconsiderare a sistemului de valori, vehemența critică și chiar depoetizarea sunt direcții ale desfășurării lirice în epocă reflectate și în volumul lui Geo Dumitrescu: *„Libertatea de a trage cu pușca* are câteva din semnele epocii în care s-a născut... Poetul arată, de la început, oroare de contemplație, care i se pare sterilă, și de confesie, care i se pare impudică." (D. Micu / N. Manolescu, *Literatura română de azi).*

2. Compoziția. Poemul este structurat în strofe ample pe un aparent fir epic. Dispuse grafic în catrene, dar secționate prin rimă regulată (a versurilor 2 și 4) în distihuri, ideile urmăresc o demonstrație a mesajului încifrat în titlu („Libertatea de a trage cu pușca"/ libertatea de a distruge). Fiecare secvență se construiește logic pe dezvoltarea unui enunț clar, inițial; procedând la o astfel de reducere selectivă obținem scheletul arhitectural: „În groapa neagră, poate chiar într-un

Scanned with OKEN Scanner

cimitir,/ oamenii, prietenii mei înarmați, își ascultau propriile șoapte/ ...Atunci, a ieșit luna, fără cască, de undeva din bezna ghimpată;/ ...Sunt sigur că unul din ei eram eu.../ Paralel cu noi, dedesubt, oamenii își dormeau veșnicia..."

Versurile desfășoară în picturala tehnică a „punerii în abis" toată spirala evoluției umane, plasată sub semnul tragicei repetabilități a „răului". Poetul filozofează în spirit schopenhauerian, pe tema „libertății" de a distruge, dedublându-se romantic, sau a găsirii unei soluții, a unei ipostaze pozitive a existenței umane.

3. Secvențele textului. *a.* Ideea destinului implacabil, desfășurat în cerc închis, sub semnul tragicului, este cuprinsă de la început în metafora ce fixează spațiul – „în groapa neagră". Se prefigurează o lume „cimitir", în care oamenii urmăresc doar ideea obsedantă de a face rău. Incapabili de comunicare sau comunicând la unison aceeași dorință de distrugere („își ascultau propriile șoapte") oamenii sunt portretizați, colectiv, pe trei coordonate morale: „murdari, slabi și patetici". Strofa întâi oferă deja scopul existenței ființei umane: sporirea șanselor de a distruge, speranța unei catastrofe de proporții uriașe (versul 4).

b. Cea de a doua strofă aduce și lămurirea cauzelor acestui dezastru: omenirea și-a pierdut dimensiunea morală. În fața astrului ce într-o simbolistică clasică ar reprezenta însăși Divinitatea – luna – „oamenii n-au căzut cu fețele la pământ". Comunicarea prin metaforă continuă în cel mai pur stil eminescian: „din bezna ghimpată", (din „cercul vostru strâmt") oamenii discută despre „libertatea de a trage cu pușca". Răul devine astfel laitmotiv al dimensiunii umane.

Ermeneutica simbolurilor poartă în ea deznădejdea surdă a omului conștient de condiția sa irecuperabilă: „Sunt sigur că unul din ei eram eu...". Strofa a treia deschide astfel posibilități de cercetare a unor existențe paralele. Ca asediator medieval, cavaler al întunericului sau chiar împărat, omul lasă pe fiecare circumvoluțiune a spiralei involuției sale dovezile unui asediu acerb reluat. Incisiv, retoric și autocritic poetul se oferă pe sine ca reprezentare simbolică a repetatului spirit malefic. Imaginea pistolului „cu douăzeci și patru de focuri" indică obstinația urmăririi gândului distructiv. Nuanțele dubitative („dacă nu mă înșel") dau valoare generalizatoare. Trimiterile în istorie („Trebizonda" / Trapezunt, „Waterloo" sau Moldova evului mediu) imprimă în memoria omenirii stigmatul crimei salutată cu „răcnete de mânie și triumf". Cele „trei sute șaizeci" de victime asociate cu cele „douăzeci și patru de focuri" sugerează proporțiile unei existențe complete sub semnul crimei.

Întoarcerea în cadrul inițial se face prin tehnica clasică a confundării planurilor: secolele se amestecă în fumul unei țigări „fumate demult". Această a doua parte (despărțită grafic de cealaltă) este structurată pe distihuri. Echilibrul compozițional este astfel asigurat și prin simetria versurilor.

Simbolurile se dezleagă pentru numai două versuri: „Paralel cu noi, dedesubt, oamenii își dormeau veșnicia.../ și ei discutau despre libertatea de a trage cu pușca". Mesajul capătă astfel valoare generală prin trimitere în universal, prin etern repetabil.

4. Stilul. Modern în expresie, spontan în alcătuirea imaginilor, autentic în trăiri, Geo Dumitrescu face dovada filtrării experienței poetice valoroase autohtone. Mimând un stil declamativ, el reușește nu numai să convingă de autenticitatea trăirilor sale, dar să și impună o nouă stilistică.

Scanned with OKEN Scanner

Poetul demontează structurile poetice clasice, instaurând o ordine proprie: discursul este asemănător celui de proză, simbolistica nu rezultă din folosirea tropilor, ci se alcătuiește în final din ansamblul poeziei. Inserturile ce conțin interogații și exclamații nu trimit către retorică, ci către stilul colocvial (elemente de oralitate). Se creează astfel un joc între iluzie și realitatea exprimată, o posibilitate de a transmite tragicul sub masca comicului.

ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ
n 1922

S-a născut la 26 aprilie 1922 în comuna Caporal Alexa (județul Arad). A urmat cursurile Facultății de Litere și Filozofie din Cluj.

Deși a debutat în 1939 în „Jurnalul literar" al lui G. Călinescu, iar în 1947 i s-a decernat premiul „Eugen Lovinescu", pentru volumul în manuscris *Alfabet poetic*, Doinaș și-a publicat versurile destul de târziu, în anii maturității, în volumele: *Cartea mareelor* (1964), *Omul cu compasul* (1966), *Seminția lui Laokoon* (1967), *Alter ego* (1970), *Anotimpul discret* (1974); *Alfabet poetic* (1978). Interesul pentru fenomenul poetic contemporan s-a materializat în volumele de eseuri: *Lampa lui Diogene* (1970), *Poezie și modă poetică* (1972), *Orfeu și tentația realului* (1974). *Papirus* (1974), *Anotimpul discret* (1975), *Hesteria* (1979), *Ontopoeme* (1983), *Vânătoare cu șoimi* (1985), *Interiorul unui poem* (1990), *Arie și ecou* (1992), *Lamentații* (1993). A tradus din lirica franceză și germană.

E un poet de factură neoclasică, reflexiv, manifestând tendința de a conceptualiza sentimentele și a imprima universului ordine și echilibru. În creația lui lumea este un spectacol, iar poetul o conștiință contemplativă și senină. Preocupat de temele mari ale artei, Doinaș este un poet echilibrat, aproape rece, care își purifică emoțiile printr-o disciplinare prozodică remarcabilă.

MISTREȚUL CU COLȚI DE ARGINT

Un prinț din Levant îndrăgind vânătoarea
prin inimă neagră de codru trecea.
Croindu-și cu greu prin hățișuri cărarea,
cânta dintr-un flaut de os și zicea:
– Veniți să vânăm în păduri nepătrunse
mistrețul cu colți de argint, fioros,
ce zilnic își schimbă în scorburi ascunse
copita și blana și ochiul sticlos...
– Stăpâne, ziceau servitorii cu goarne,
mistrețul acela nu vine pe-aici.
Mai bine s-abatem vânatul cu coarne,
ori vulpile roșii, ori iepurii mici...

Scanned with OKEN Scanner

Dar prinţul trecând zâmbitor înainte
privea printre arbori atent la culori,
lăsând în culcuş căprioara cuminte
şi linxul ce râde cu ochi sclipitori.
Sub fagi, el dădea buruiana-ntr-o parte:
– Priviţi, cum se-nvârte făcându-ne semn
mistreţul cu colţi de argint, nu departe:
veniţi să-l lovim cu săgeata de lemn!...
– Stăpâne, e apa jucând sub copaci,
zicea servitorul privindu-l isteţ.
Dar el răspundea întorcându-se: – Taci...
Şi apa sclipea ca un colţ de mistreţ.
Sub ulmi, el zorea risipite alaiuri:
– Priviţi cum pufneşte şi scurmă stingher,
mistreţul cu colţi de argint, peste plaiuri:
veniţi să-l lovim cu săgeata de fier!...
– Stăpâne, e iarba foşnind sub copaci,
zicea servitorul zâmbind îndrăzneţ.
Dar el răspundea întorcându-se: – Taci...
Şi iarba sclipea ca un colţ de mistreţ.
Sub brazi, el striga îndemnându-i spre creste:
– Priviţi unde-şi află odihnă şi loc
mistreţul cu colţi de argint, din poveste:
veniţi să-l lovim cu săgeata de foc!...
– Stăpâne, e luna lucind prin copaci,
zicea servitorul râzând cu dispreţ.
Dar el răspundea întorcându-se: – Taci...
Şi luna sclipea ca un colţ de mistreţ.
Dar vai! sub luceferii palizi ai bolţii
cum sta în amurg, la izvor aplecat,
veni un mistreţ uriaş, şi cu colţii
îl trase sălbatic prin colbul roşcat.
– Ce fiară ciudată mă umple de sânge,
oprind vânătoarea mistreţului meu?
Ce pasăre neagră stă-n lună şi plânge?
Ce veştedă frunză mă bate mereu?...
– Stăpâne, mistreţul cu colţi ca argintul,
chiar el te-a cuprins grohăind sub copaci.
Ascultă cum latră copoii gonindu-l...
Dar prinţul răspunse-ntorcându-se. – Taci.
Mai bine ia cornul şi sună întruna.
Să suni până mor, către cerul senin...
Atunci asfinţi după creştete luna
şi cornul sună, însă foarte puţin.

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Preliminarii. Scrisă în 1945 şi refăcută în 1950, poezia face parte dintr-un ciclu de nouăsprezece balade publicate în volumul *Omul cu compasul* (1966). Pentru înţelegerea acestui tip de poezie sunt necesare câteva informaţii preliminare în legătură cu activitatea Cercului literar din Sibiu, care reunea,

Scanned with OKEN Scanner

printre alții, pe Radu Stanca, Ioanichie Olteanu și Ștefan Augustin Doinaș. Toți trei și-au propus să scrie balade, specie literară mai veche, în care Goethe vedea „suprema formă a poeziei lirice". În articolul *Resurecția baladei,* publicat în „Revista Cercului literar" în mai 1945, Radu Stanca, după ce arăta că în balade liricul recurge la forma indirectă a unei travestiri, că baladesc înseamnă prezența dramaticului în interiorul poeziei lirice, stabilea trei tipuri de baladă: lamentația baladescă, în genul lui François Villon, în care anecdota e simplu pretext generator al stării lirice; legenda sau eposul, în care confesiunea lirică e filtrată prin arta de a povesti; balada propriu-zisă, în care procedeele dramatice (dialog, replică, conflict etc.) trec pe primul plan, obligându-l pe poet să manifeste un fel de obiectivare față de evenimentul narat, reprezentat. Întoarcerea la baladă reprezenta în intenția membrilor Cercului literar o atitudine polemică, de opoziție față de revărsarea abundentă, programată, a subconștientului în creația lirică dintre cele două războaie mondiale. Balada cerea mai multă intelectualitate, o construcție elaborată, iar pentru lărgirea spectrului emoțional esteticul era însoțit de valori etice, politice, magice etc.

2. Structură și semnificații. *Mistrețul cu colți de argint* este o fantastică poveste de vânătoare a unui „prinț din Levant", dar încă de la început se simte preocuparea autorului de a transmite semnificații dincolo de linia narativă a poeziei, care trebuie citită ca o alegorie.

Într-adevăr, prințul este un vânător ciudat care-și îndeamnă servitorii să intre în păduri nepătrunse după mistrețul cu colți de argint, din poveste. Nu-l ispitește vânatul cu coarne, iar vulpile roșii și iepurii mici, căprioara cuminte ori linxul cu ochi sclipitori îl lasă indiferent. El își zărește fantasma în hățișurile pădurii, peste plaiuri sau dincolo de brazi, spre crestele munților. Mistrețul îl cheamă, îi face semn, pufnește și scurmă stingher în așteptare, apa, iarba și luna clipesc pe rând „ca un colț de mistreț" și prințul aleargă după vânatul cel mare într-o goană imposibilă, care sfârșește – paradoxal – prin răpunerea vânătorului:

Dar vai! sub luceferii palizi ai boltii
cum sta în amurg, la izvor aplecat,
veni un mistreț uriaș, și cu colții
îl trase sălbatic prin colbul roșcat.
– Ce fiară ciudată mă umple de sânge,
oprind vânătoarea mistrețului meu?
Ce pasăre neagră stă-n lună și plânge?
Ce veștedă frunză mă bate mereu?...
– Stăpâne, mistrețul cu colți ca argintul,
chiar el te-a cuprins grohăind sub copaci.
Ascultă cum latră copoii gonindu-l...
Dar prințul răspunse-ntorcându-se: – Taci.
Mai bine ia cornul și sună întruna.
Să suni până mor, către cerul senin...
Atunci asfinți după creștete luna
și cornul sună, însă foarte puțin.

Poezia e construită ca un dialog, întretăiat de scurte pasaje narative, între prinț și „servitorii cu goarne", modalitate prin care Doinaș pune în antiteză două

Scanned with OKEN Scanner

atitudini, determinate la rândul lor de două feluri de a vedea lucrurile. Prințul strigă hăitașilor să urmărească mistrețul cu colți de argint, din poveste, aceștia simt că stăpânul aleargă după himere și vor să-l aducă la realitate explicându-i iluziile, dar perseverența fanatică în eroare (apropierea de Don Quijote nu-i deloc forțată) provoacă între cele două părți o stare de tensiune dramatică, a cărei creștere e marcată de comportarea din ce în ce mai îndrăzneață a slujitorului. La fiecare chemare a prințului, servitorul răspunde cu îngăduința bunului simț care acceptă uneori jocul fanteziei, apoi râde, iar la urmă disprețuiește. Pentru el, prințul e un nebun incapabil să se încadreze în dimensiunile realității, care-și merită soarta, pentru că nici în ceasul ultim nu pare a înțelege adevărul. Tot servitorul i-l face cunoscut, dar prințul îl refuză, fiindcă adevărul lui e altul și de aceea, într-o sublunară agonie, moare împăcat, absorbit parcă de forța propriului vis. Nici un reproș nu se îndreaptă spre fiara care l-a ucis și nici un regret nu-l însoțește, doar sunetul de corn, semn de izbândă, se ridică spre cerul senin într-o duioasă și scurtă melancolie.

3. Concluzii. *Mistrețul cu colți de argint* este o baladă cu conținut simbolic. Cadrul narațiunii, dedus din ceremonialul cinegetic la care participă eroul, e vag, medieval; totuși nelimitarea în timp este posibilă și chiar impusă de realitatea poemului. Când își îndeamnă servitorii să ucidă mistrețul cu colți de argint, prințul le cere să folosească pe rând săgeata de lemn, săgeata de fier, săgeata de foc, ceea ce dă acestei fabuloase vânători un caracter de atemporalitate, integrând-o într-un spațiu etern. Vânătoarea înseamnă căutare, dar prințul lui Doinaș, deși nu e un vânător de himere, astfel apare el în ochii omului comun, care nu iese din limitele concretului. Prințul e un însetat după absolut, ca și emirul lui Macedonski, este visătorul care aspiră spre tărâmuri necunoscute, eternul căutător al idealului. El „a văzut idei" și e atât de fascinat, încât destinul lui urmează calea unui singur impuls, pentru care suportă și zâmbetul sceptic al mediocrității, și uitarea de sine, și sacrificiul. Prințul este artistul devorat de propriul său ideal.

Balada lui Doinaș apare astfel ca o „ars poetica", prin idei hotărât naționale, întrucât viziunea poetului asupra creatorului și creației conține aceleași sugestii etice care au plecat din legenda Meșterului Manole și au devenit ulterior fondul de aur al gândirii literare românești. Ele sunt purtate însă de o construcție poetică originală de o mare rigoare compozițională.

II. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. În goana lor tenace după un ideal, prințul din Levant al lui Doinaș și emirul din Bagdad al lui Macedonski au în spațiul alegoriilor respective elemente de asemănare și deosebire. Formulați concluzii asupra modului în care cei doi poeți concep condiția creatorului.

2. Comparați sunetul de corn din finalul acestei poezii cu cel din versurile lui Eminescu: „Mai suna-vei, dulce corn, / Pentru mine vreodată?". Ce similitudini sau opoziții vedeți?

Scanned with OKEN Scanner

ION CARAION
1923–1986

S-a născut în comuna Ruşavăţ, judeţul Buzău.

Urmează liceul în Buzău şi Facultatea de Litere şi Filozofie în Bucureşti. Debutează în paginile revistelor „Universul literar" (1939) şi „Curentul literar" (1940). Se află în redacţiile mai multor ziare şi reviste începând cu 1942 („Timpul", „Lumea"); între 1946–47 se ocupă de „Caietele de poezie" din cadrul „Revistei Fundaţiilor Regale".

În 1943 i se confiscă volumul de debut *(Panopticum,* 1943), fiind acuzat pentru „scepticismul" de natură occidentală.

Suportă două procese şi detenţii la Gherla şi la „Canal", revenind în viaţa literară după 20 de ani, cu volumul „Eseu" (1966).

Este în continuare suspectat de activitate subversivă şi forţat astfel să părăsească ţara în 1980. La Lausanne (Elveţia) îşi continuă activitatea redacţională şi artistică.

Moare la 21 iulie 1986, în Elveţia, fără a-şi mai vedea ţara.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Panopticum, Editura Prometeu, Bucureşti, 1943 (interzis şi retras); *Omul profilat pe cer*, Bucureşti, 1945 (distins cu premiul editurii Prometeu); *Cântece negre*, Editura Fundaţiei Regale pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1947; *Necunoscutul ferestrelor*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969 (volum distins cu premiul M. Eminescu al Academiei); *Cârtiţa şi aproapele,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1970; *Masa tăcerii, simpozion de metafore la Brâncuşi,* Editura Univers, Bucureşti, 1970; *Selene şi Pan,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1971; *Cimitirul din stele*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971; *Munţii din os,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1972; *Duelul cu crinii,* eseuri, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1972; *Frunzele în Galaad,* Editura Dacia, Cluj, 1973; *Marta – fata cu poveşti în palmă,* Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1974; *Enigmatica noblețe,* eseuri, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974; *Pălărierul silabelor,* eseuri, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976; *Sfârşitul continuu (Bacovia),* eseu, Editura Cartea Românească, 1977; *Lucrurile de dimineaţă,* Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1978; *Interogarea magilor,* 1981; *Dragostea e pseudonimul morţii* (poeme compuse în închisoare), în 3 cicluri, dintre care unul, *Cântece în poziţie de tragere* (dedicat lui Marin Preda), Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

FÂNTÂNĂ

Din grădina cu fructe şi păsări aleg adjectivele
din adjective scot fluturi
din fluturi – culori
din culori, pasiuni care se cocoaţă pe căluşei de lemn
din căluşeii de lemn ies retorii şi dansatoarele
din dansatoare coboară substantivele în saci, în cârji,
în propoziţiuni

Scanned with OKEN Scanner

care c-o obsesie, care c-o abstracţie, care c-un pepene
pepenii cad pe jos
şi tot amurgul dintr-o dată, dintr-o dată
se face verbe, adverbe, proverbe
ca o flotă pe mare
ca o flotă pe două mări
plină de sculptori, de pălării şi de civilizaţii
din care morţii scot adjective
din care adjectivele scot o grădină cu fructe şi cu păsări
de aluminium
şi asta mă mâhneşte, Horaţiu.

1. Preliminarii. Poezia lui Ion Caraion este rezultatul artistic al unei conștiințe frământate, în luptă cu propria sa structură problematică. În aventura cunoașterii, el abordează succesiv postura creatorului și pe cea a distrugătorului de lumi, exprimându-se într-un limbaj adeseori paradoxal; strădania sa de a surprinde ineditul clipei de visare, de a determina limita între real și ideal și de a defini raporturile poetului cu lumea ia forma unei romantice expansiuni metaforice sau a unei riguroase formule matematice. Poetul se alătură cortegiului de „cântăreți bolnavi" (cum i-a definit Blaga) pentru a-și „cânta" nemulțumirea cauzată de imposibilitatea de a „prinde" în cuvinte „entuziasmul", dorul de zbor sau culoarea vieții: „Noi suntem nebunii care vor muri/ pe marginea dintre noapte și zi".

2. Tema. Poezia *Fântână* din volumul *Dimineața nimănui* (1967) face parte din seria artelor poetice, fiind o încercare de definire a actului de creație și de stabilire a raportului dintre obiectul reflectat, operă și artist.

Luându-și drept model formula de prefacere a realității în artă oferită de Horațiu, autorul demitizează imaginea clasică a artistului care reușește să stăpânească actul de creație și să propună, ca ideală, lumea operei sale.

Construind o parabolă a „grădinii" roditoare (obiectul inspirației), poetul urmărește apoi etapele creației, înregistrând modul de transfigurare a realității în artă, calitatea rezultatului obținut, dar mai ales poziția de victimă a artistului ce pierde controlul actului de creație.

Lumea „nouă" este artificială, lipsită de participare afectivă și îl nemulțumește pe creator.

3. Compoziția. Poezia este formulată într-o singură frază, realizată dintr-o succesiune de propoziții principale cu dezvoltări atributive dispuse relativ simetric. Impresia de ansamblu este aceea de exercițiu de creație, observat riguros și „obiectiv" de poet în scopul obținerii unei formule pentru opera perfectă. Se construiește astfel un text-metaforă care lansează cititorul în aventura „creației".

4. Secvențele textului. *a.* Dezvăluirile din „laboratorul" poetic îmbracă forma unui monolog „detașat", nepasional, în prima parte (primele 7 versuri): „Din grădina cu fructe și păsări aleg adjectivele/ din adjective scot fluturi/ din fluturi – culori/ din culori, pasiuni.". Tehnica acumulării prin enumerare și a progresiei prin repetiție ajută la metamorfozarea în simbol. Transferul permanent,

Scanned with OKEN Scanner

bivalent abstract-concret șochează prin ineditul mutațiilor obținute; calități și sentimente se transformă în obiecte, care se transfigurează în cuvinte, în comunicare artistică: „... pasiuni care se cocoață pe călușei de lemn/ din călușei de lemn ies retorii și dansatoarele/ din dansatoare coboară substantivele în saci, în cârji, în propoziții/ care c-o obsesie, care c-o abstracție, care c-un pepene".

b. Versul al 8-lea constituie cheia poemului, punctul de tangență al celor două lumi, momentul nașterii unui nou univers. Mitul cosmogonic, perfecțiunea „oului dogmatic" barbian se regăsesc în simbolul „pepenelui"-lume.

c. Momentul „amurgului" (preluat pe filieră eminesciană) face trecerea într-o altă secvență, cea a evoluției lumii nou-create: „pepenii cad pe jos/ și tot amurgul dintr-o dată, dintr-o dată/ se face verbe, adverbe, proverbe/ ca o flotă pe mare".

d. Ultimele versuri oferă însă în locul unei lumi unice o imagine multiplicată „în oglindă", un univers al existențelor paralele, reproduse, falsuri ale „grădinii" inițiale: „ca o flotă pe două mări/ plină de sculptori, de pălării și de civilizații/ din care morții scot adjective/ din care adjectivele scot o grădină cu fructe și cu păsări de aluminium".

„Fântâna" devine astfel un „abis" în care creatorul pierde controlul asupra operei sale (până la subordonarea și substituirea sa): „morții scot adjective/ din care adjectivele scot o grădină...". Mesajul, sceptic, demolează imaginea „clasică" a poeziei ideale și instaurează în locul poetului „de geniu" portretul creatorului-victimă, însingurat și decepționat: „și asta mă mâhnește, Horațiu." Invocația „disimulată" către maestrul poeziei clasice este o recunoaștere a „zborului frânt", a aspirațiilor neîmplinite într-o operă „perfectă".

6. Stilul lui Ion Caraion este marcat de o unitate a contrariilor rezultată din combinația expresiei „clasice" cu dorința de a ieși din șablon prin inversarea raportului concret-abstract. Rezultatul este o asociere paradoxală de cuvinte și sensuri, o sintagmă poetică ce comunică și încifrează în același timp.

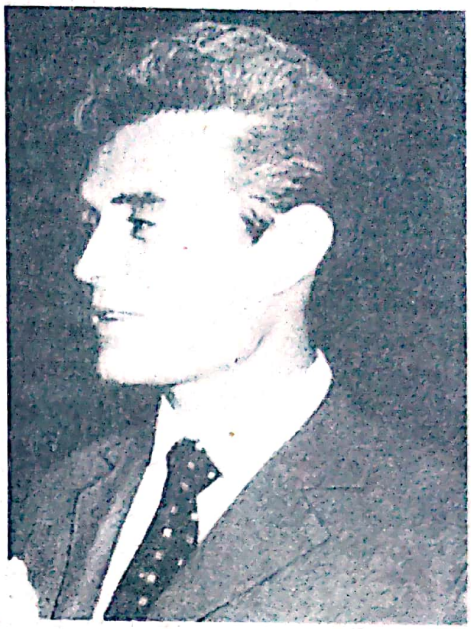
II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Citiți poezia *Epitaf*, care încheie volumul *Dimineața nimănui:*

„Din tot ce-am spus, din tot ce vrem,
rămâne-o lacrimă năucă
pe fundul vreunui vechi poem
care și el o să se ducă"

Scanned with OKEN Scanner

A.E. BACONSKI
1925–1977



A.E. Baconski – născut în comuna Cofe, Hotin, la 16 iunie 1925, urmează liceul la Chișinău și Râmnicu-Vâlcea și face studii de drept la Cluj. S-a impus în grupul de literați care a scos revista clujeană „Steaua", cunoscută prin acțiunea ei curajoasă de repunere în circulație a marilor scriitori interbelici prohibiți după 1948. Prin aceasta se afirmă implicit criteriul estetic, repudiindu-se cel ideologic ce încorseta în rețete, anihilante pentru ea, poezia „angajată" a „obsedantului deceniu". Străin prin temperament patosului social și politic, A.E. Baconski a plătit totuși tribut „ghipsurilor mumificatoare" – potrivit propriei expresii – ale poeziei epocii, de care se delimitează explicit cu prilejul publicării primei sale antologii *(Fluxul memoriei,* 1957). Dandysmul afișat al poetului, aristocratismul său, arogant uneori, contrastează cu renegatele păcate ale tinereții sale poetice. A.E. Baconski este un melancolic predispus la reverie, un îndrăgostit de frumusețea clipei, a cărei fragilitate explică poate sursa melancoliei. Un duh hoinar, de călător pentru care relația cu tărâmul privilegiat se actualizează mai pregnant în visarea nostalgică, explică predilecția pentru activul vântului și al mării. Erotica lui de un senzualism rafinat, novatoare în epocă, îl mărturisește pe poetul a cărui percepție se prelungește în imaginar. Spre sfârșitul vieții, întreruptă brutal de cutremurul din 4 martie 1977, A.E. Baconski s-a afirmat mai ales ca eseist, prozator și traducător din marea poezie a lumii.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

Poezii, 1950; *Fluxul memoriei,* 1957; *Imn către zorii de zi,* 1962; *Fiul risipitor,* 1964; *Echinoxul nebunilor și alte povestiri,* 1967; *Cadavre la vid,* 1969; *Corabia lui Sebastian,* postum, 1978.

FLUXUL MEMORIEI

II

Cu zbor de păsări, anii se reîntorc din zare.
Îi recunosc – și totuși ce mulți sunt anii mei,
Sau poate că sunt anii pierduți de fiecare,
Care-mi apar în preajmă, obositori și grei...
Eu nu gonesc pe nimeni, ci-mi clatin umbra doar
Și-ascult, ascult o voce din timp care-mi tot spune
Că anii mei, cu fructul lor amar,
Au ars pe câmpuri goale și s-au făcut cărbune.
Au fost incendii, sânge – și dacă azi mai sunt,
E că sub cerul țării ursit am fost să stărui
Și să colind pe drumuri și să trezesc, cântând,
Mareea amintirii spre țărmul fiecărui.

Scanned with OKEN Scanner

III

Timpul trecut nu-i nimeni să-l poată învia,
Chiar dacă-mi vine poate să strig în gura mare:
– Ani rătăciţi, eu nu v-am trăit!
Prin viaţa mea
Parc-aţi trecut o dată cu ploile cu soare.
Ieşiţi din ceaţa mării pustii – ieşiţi din ceaţă
Ca nişte porturi albe din Sudul însorit!
Ieşiţi din ceaţă, nu v-am trăit, ieşiţi din ceaţă,
Ani rătăciţi!
Dar anii s-au stins, s-au risipit,
S-au dus cu glasul frunzei, cu apele, cu iarba...
Aceste păsări sure sunt numai amintiri –
În pieptul toamnei, codrul roşcat îşi lasă barba
Şi semne-mi fac din zare mestecenii subţiri.

IV

Dar strigătul rămâne înăbuşit în piept.
Nu chem pe nimeni – toate aşa au fost să fie –
Nu mi-a fost scris să caut, să cer şi să aştept
Şi-oricât de mare-i, timpul nu mi-e icoană mie.

V

Ard gândurile în febra acestor amintiri,
Şi-n piept acum zvâcneşte-o vârstă nouă.
Stau ca un paratrăsnet pe marile clădiri,
Spre fulgerele nopţii cu braţele-amândouă.
Stau şi rostesc din când în când târziu:
– Oraşe mari şi câmpuri, noapte bună!
S-a desfrunzit copacul mare-al nopţii,
Frunze de aur – stelele
Dorm legănându-se lin
Pe faţa lucie
A marilor lacuri vulcanice.

VI

Din câte se-ntâmplară nu pot să uit nimic –
Dar drumul duce poate departe înainte.
Păsări de miazăzi, cu voi despic
Şi eu văzduhul
Iată, nu-mi mai aduc aminte,
Dormiţi în suflet, glasuri de demult,
Imagini dureroase, dormiţi ca-n templul mării
Epavele de fosfor.
Nu vreau să vă ascult,
Sus pe covertă-mi place s-ascult corăbierii.
Dormiţi în suflet, amintiri,
Cum dorm în scoici marine furtuni şi naufragii –
Tu,vânt de primăvară, ce-n pieptul meu respiri,
Adu-mi din codri frunza ce stăpâneşte fagii,
Adu-mi albastrul clopot al apelor ce cresc
Şi şoaptele din ierburi şi tremurul luminii,
Ş-apoi cândva-ntr-o noapte neştiută
Dă-mi somnul alb pe care-l poartă crinii.

Scanned with OKEN Scanner

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Poezia mai păstrează tripticul atât de cunoscut în poezia dedicată timpului, a anilor '50: un trecut marcat de asperități și tragedii, un prezent al muncii și speranței și un viitor al fericirii. Evident, timpul poetului e ombilical legat de cel al societății, care-i determină și rațiunea de a fi. A.E. Baconski șterge însă tușele groase, atenuează până la imperceptibil referirile la timpul istoric concret, pentru care existau imagini tipizate, astfel încât poezia tinde să devină una a vârstei eroului liric. Această convertire poartă în sine câteva incongruențe, rupturi, dintre care cea mai frapantă rămâne apariția motivului primăverii: înnoirea eroului liric, noul său suflu vital pe drumul vieții rămânând nemotivat.

2. Așa cum enunță titlul, poezia se axează pe confruntarea poetului cu memoria al cărei flux se ridică la ceas nocturn.

a. În zarea amintirii se reîntorc anii, dar poetul resimte un acut sentiment de înstrăinare în raport cu acest trecut pe care nu-l recunoaște ca al său. Imaginea spațiului amintirii e fluidă și inconsistentă: zarea inundată de păsări-ani – amintind de Eminescu și, mai aproape în timp, de Blaga – devine zare-mare din care cântecul poetului trezește mareea amintirii. Recunoaștem în imaginea finală a părții a doua un timp depersonalizat, o memorie comună născută poate din carbonizarea timpului indivizilor mistuit, ca și cel al poetului, în „incendii și sânge", aluzie la război.

b. Motivul timpului înstrăinat, al anilor netrăiți este dezvoltat cu accente dramatice în următoarele două părți. Puternicul sentiment de frustrare se manifestă în imboldul invocării anilor rătăciți, figurați acum ca porturi albe străpungând ceața, posibile ținte popasuri ale călătorului în zarea timpului. Virtualei invocări „ieșiți din ceață" – repetată ca-ntr-un rit – nu-i răspund decât copacii întomnați. Ceața și codrul sunt conexate la două tipuri de timp: ceața – celui fără chip, indiferent la repere, pe care le anihilează; codrul – timpului rotitor, implicând vârste, un timp fructificabil, în sensul propriu și figurat al cuvântului.

Dacă fluxul memoriei naște dureri și frustrare, împăcarea survine în numele acceptării deciziei sorții, chipul timpului hărăzit fiind străin de chipul trăitorului.

c. Depășirea situării în raport cu trecutul e oarecum abruptă, iar situarea în prezent e puternic tributară schemei epocii privitoare la rosturile poetului. „Paratrăznet pe marile clădiri", poetul se simte apărător al liniștii cetății, evocată într-o imagine descriptivă remarcabilă, dar străină de rețeaua de simboluri a poeziei.

d. Ultimul moment al tripticului e organizat de motivul drumului și reia cele două simboluri ale timpului: marea, ascunzând epavele anilor înstrăinați, și vegetalul; de data aceasta însă în imaginea lui conotația *viață* e puternic actualizată, *timpul-trecere* rămânând oarecum în umbră.

Plutind-zburând pe marea-zare, poetul întrevede capătul drumului, isprăvirea timpului său, tot sub semnul vegetalului: somnul alb al crinilor e o magnifică distilare, fructificare în mireasmă și strălucire.

II. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE

1. Comparați imaginea trecutului cu cea a viitorului în poezie, identificând principalele simboluri. Încercați să argumentați că A.E. Baconski e tentat de reverie, și nu de reflecție.

Scanned with OKEN Scanner

LEONID DIMOV
1926–1987

S-a născut la 11 ianuarie 1926 la Ismail, în Basarabia. Urmează cursurile Liceului Sf. Sava din București. Încearcă să urmeze Facultatea de Litere și Filozofie, dar este exmatriculat din motive politice. Face un „periplu" prin Institutul Teologic, Facultatea de Filozofie și Facultatea de Biologie, fără să finalizeze studiile. Moare la 5 decembrie 1987.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Versuri, E.S.P.L.A., 1966; *Pe malul Siretului*, Editura Tineretului, 1968; *7 poeme*, E.P.L., 1968; *Semne cerești*, Editura Cartea Românească, 1970; *ABC, Poeme*, Editura Cartea Românească, 1973; *Litanii pentru Horea*, Editura Dacia, 1975; *Dialectica vârstelor. Poeme*, Editura Cartea Românească, 1977.

POEMUL ODĂILOR

Ca seria spre fund să fie calmă
Sunt scoase ușile din loc în loc,
Adună-ți umerii cei reci sub palmă,
Rămâi alături, să privim din toc.

E verdele grădinii primăvara
Înviorat cuminte, din brocart,
Și scoica venusină cu ghitara.
Închisă-n ea de-un Odiseu de cart,

E purpura adâncă-n draperie
Cu fluturii de email în cute-ascunși
Și mantii de prelați plecați să fie
În reci bazilici de pontife uși,

E galbenul spătarelor de jețuri
Cu bumbi albaștri în rețea dispuși,
Din glastre cafenii când suie cețuri
Și scârțâie-n peizaje cărăbuși,

E capa de mătase violetă
Nepăsător răsfrântă pe sofa.
Când așteptarea înlemni, secretă
Capacul cu păstori, de besactea,

Este sideful spart peste platouri
Adus de caravele din ocean,
E-un alb veșmânt înăbușind ecouri
Din catedrale, la sfârșit de an

Scanned with OKEN Scanner

E marele chivot portocaliu
Cu sfinți de sânge presărați în stea
Și poartă-n miez. Mâneru-i negru-l țin
Din răsputeri: îl trage careva,

E ultima în care apoi zac
Culorile din fiece odaie.
O scenă de irozi cu vârcolac,
Împreunarea lor, în mijloc, taie.

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Preliminarii. Poetul a fost așezat de critică într-o descendență multiplă (Mateiu Caragiale, G. Bacovia, T. Arghezi, Ion Barbu), ceea ce permite interpretarea sa deopotrivă ca trubadur baroc, neoparnasian, sau ca sceptic „cântăreț" al tragicului de dincolo de „oniric".

Poezia sa este un vârtej spectaculos de imagini, de impresii înregistrate sensibil și lucid totodată, e călătorie în vis, în căutarea „frumosului"; misiunea artistului fiind prin definiție „demiurgică", poetul se declară constructorul unei „lumi care, prin contrapuneri, să adauge o aură de supremă intimitate lucrurilor" (*Interviu*)

2. Tematica. „Poemul odăilor" (din volumul *7 poeme*, 1968) abordează cu maturitate tema „periplului prin palatul odăilor interzise".

Ideea este prezentă în toate marile culturi, de la lucrările aparținând creației anonime până la cele aparținând artei contemporane.

Poetul percepe Universul, vizual, ca pe un spațiu cu deschizătură unică („ușa"), multiplicat la infinit, în oglindă. Versurile invită la o călătorie în lumea adevărurilor absolute, la contemplarea misterului în clipa unică de revelație: „Adună-ți umerii cei reci sub palmă / Rămâi alături, să privim din toc".

3. Compoziția. Cele 8 strofe (catrene) mimează structura „clasică"; dezvoltând însă în manieră modernă aceeași idee de la o strofă la cealaltă, autorul finalizează definiția „misterului" abia în ultimul vers.

Structura discursului liric are ca model poezia eminesciană *(Și dacă)*. Plasarea inițială a circumstanțialei („Ca seria spre fund să fie calmă") inversează raportul cauză – efect, impunând starea de contemplație. Elipsa subiectului, reluată în construcții succesive, sporește starea de tensiune expectativă. În plan metaforic, instrumentalismul macedonskian și simbolismul bacovian se completează cu imaginea fizică a spectrului de radiații electromagnetice: roșu, oranj, galben, verde, albastru, violet, către miezul alb, întruchipare a simultaneității fenomenelor ce compun „existența".

4. Secvențele textului. Periplul pornește dintr-o ipotetică primă „odaie", cu imaginea unei „grădini" în anotimpul exploziei vieții – „primăvara". „Verdele" nu este întâmplător culoarea de început: un sistem matematic și plastic de concepere a succesiunii treptelor de cunoaștere propune această culoare ca simbol simultan al morții și învierii, al reluării ciclului existențial (I. Barbu): „E verdele grădinii primăvara / înviorat cuminte,... Și scoica venusiană cu ghitara".

Fiecare culoare închide în sine, în fiecare strofă, dialectica moarte – viață: „purpura" sanctifică jertfa pentru sacrul zbor „al fluturilor de email"; „galbenul"

Scanned with OKEN Scanner

cuprinde albastrul cerului și cafeniul pământului, iar regescul „violet" devine simbol al îndoliatei „așteptări", al „plângerii" după clipa unică a exploziei „sidefii" de lumină.

Transferul în simbol se face într-o sărbătoare a culorilor.

Misterul rămâne încifrat, în final, în imaginea „chivotului" legendar, lăcaș al „tainei" construit de Moise: „E marele chivot portocaliu / Cu sfinți de sânge presărați în stea". Invocarea figurii sacre a creatorului de lăcaș sfânt poartă în sine o poetică lămurire despre sarcina pe care poetul o are în această lume: „E ultima în care apoi zac / Culorile din fiecare odaie".

Prin tehnica „focalizării pe detaliu" (împrumutată din arta cinematografică în literatura modernă) poetul se oprește din înșiruirea viziunilor în „stop-cadru", desacralizând imaginea: „O scenă cu irozi cu vârcolac / împreunarea lor la mijloc taie".

Transferând cotidianul în oniric, într-o „succesiune fantastică de atmosfere", poetul notează impresiile cu onestitate totală. Lipsa de artificialitate, simplitatea expresiei sunt deziderate ale poeticii lui Leonid Dimov.

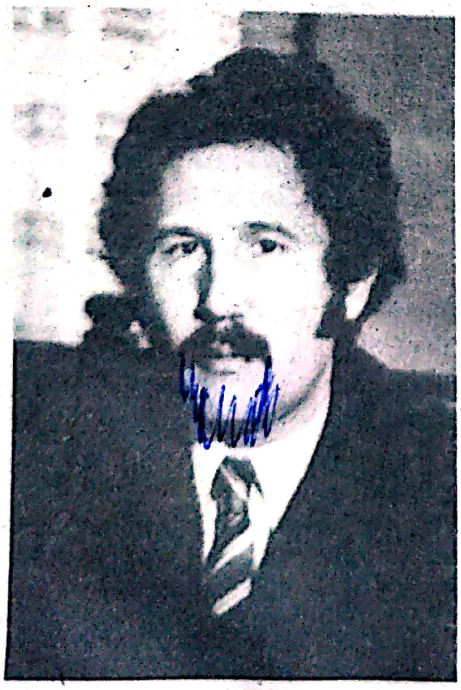
II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Din interviuri (texte reproduse în „Caiete critice" nr. 3/4 1992):

– „Se poate face poezie pornind de la orice. Nu se poate face poezie după nimic".

– „Important pentru mine a fost și a rămas cotidianul. Nu biografia mi-a marcat scrisul, ci succesiunea fantastică de atmosfere prin care m-a purtat".

– „După ce ideea s-a încuibat în minte, scriu pur și simplu".



MARIN SORESCU
n. 1936

S-a născut la 18 februarie 1936 în comuna Bulzești (Dolj). A făcut liceul la Predeal, iar între anii 1955–1960 urmează la Iași cursurile Facultății de Filologie. Stabilit în București, devine ulterior unul dintre cei mai cunoscuți poeți și dramaturgi români. Premiul Herder în 1990.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Singur printre poeți (parodii), 1964, debut editorial în colecția „Luceafărul"; *Poeme*, 1965; *Moartea ceasului*, 1966; *Tinerețea lui Don Quijote*, 1968; *Iona*, 1968; *Tușiți*, 1970; *Astfel*, 1973, *Setea muntelui de sare* (teatru), 1974; *Norii*, 1975; *Descântoteca*, 1976; *La Lilieci* (I 1972, II 1977, III 1980, IV 1988); *Trei dinți din față* (roman), 1976; *Viziunea viziunii (roman într-o doară)*, 1982; *Poezii cenzurate*, 1991.

Scanned with OKEN Scanner

„Familiar şi conversativ, Marin Sorescu dezbracă mari teme lirice, care au fost ale poeziei de totdeauna, de solemnitatea sub care poeţii le-au înfăţişat de obicei, ocolind pe departe voinţa de a fi oracol al ultimelor înţelesuri ale vieţii, la care totuşi ajunge şi revine stăruitor. Slujitor de mistere, poetul preferă costumului preoţesc şi hieratismului, chiar evoluând prin altare, cămaşa deschisă la piept, mânecile suflecate şi umorul benign. Gluma delicat tristă, fără clovneria sau sarcasmul altora, e identitatea lui în a gândi ideea de viaţă şi moarte". (Vladimir Streinu).

SHAKESPEARE

Shakespeare a creat lumea în şapte zile

În prima zi a făcut cerul, munţii şi prăpăstiile sufleteşti,
În ziua a doua a făcut râurile, mările şi oceanele
Şi celelalte sentimente –
Şi le-a dat lui Hamlet, lui Iulius Caesar, lui Antoniu, Cleopatrei şi Ofeliei,
Lui Othello şi altora,
Să le stăpânească, ei şi urmaşii lor,
În vecii vecilor.
În ziua a treia a strâns toţi oamenii
Şi i-a învăţat gusturile:
Gustul fericirii, al iubirii, al deznădejdii,
Gustul geloziei, al gloriei şi aşa mai departe,
Până s-au terminat toate gusturile.

Atunci au sosit şi nişte indivizi care întârziaseră,
Creatorul i-a mângâiat pe cap cu compătimire,
Şi le-a spus că nu le rămâne decât să se facă
Critici literari
Şi să-i conteste opera.
Ziua a patra şi a cincea le-a rezervat râsului,
A dat drumul clovnilor
Să facă tumbe,
Şi i-a lăsat pe regi, pe împăraţi
Şi pe alţi nefericiţi să se distreze.
În ziua a şasea a rezolvat unele probleme administrative:
A pus la cale o furtună,
Şi l-a învăţat pe regele Lear
Cum trebuie să poarte coroană de paie.
Mai rămăseseră câteva deşeuri de la facerea lumii
Şi l-a creat pe Richard al III-lea.
În ziua a şaptea s-a uitat dacă mai are ceva de făcut.
Directorii de teatru şi umpluseră pământul cu afişe,
Şi Shakespeare s-a gândit că după atâta trudă
Ar merita să vadă şi el un spectacol,
Dar mai întâi, fiindcă era peste măsură de istovit,
S-a dus să moară puţin.

Scanned with OKEN Scanner

1. Poezia *Shakespeare* este reprezentativă pentru viziunea și mijloacele de expresie ale poetului Marin Sorescu.

Textul se constituie urmând îndeaproape tehnica narativă, aceea a *consemnării de evenimente,* dispuse într-o anumită ordine, care, laolaltă, alcătuiesc o „poveste" cu neașteptate și profunde *înțelesuri simbolice.*

Sursa de inspirație este fascinanta măreție și complexitate a universului artistic shakespearean, iar modalitatea de expresie – specific soresciană – constă în *parodierea* subtilă, cu *umor* fin, a mitului biblic al creației. Constatăm, și aici, o trăsătură caracteristică a poeziei lui Marin Sorescu și anume: elaborarea de *mituri poetice originale* prin interpretarea cu totul personală a unor *tipuri umane, realități consacrate.* Folosind un limbaj aparent simplu, lipsit de „podoabele stilistice" tradiționale, poetul prefigurează liniile de forță, componentele de bază ale operei marelui scriitor englez.

2. Substanța lirică a poeziei constă în *elogierea* șugubeață a *disponibilităților creatoare* ale lui Shakespeare, care, ca un mitic demiurg, a plăsmuit, „în șapte zile", o lume, cea a dramaturgiei sale.

Trăsăturile caracteristice ale universului operei literare shakespeareane sunt sugerate poetic prin mai multe *nume proprii, substantive comune* (denumiri ale unor sentimente, abstracțiuni sau obiecte ale realității cotidiene), *adjective, unele expresii* care șochează, pentru că sunt asociate, sintagmatic, cu cuvinte din arii de înțeles diferite și opuse. De exemplu, este surprinzătoare utilizarea adjectivului în versuri: „În prima zi a făcut cerul, munții și prăpăstiile *sufletești*".

Lanțul asocierilor frapante continuă până la sfârșitul textului, confruntând cititorul cu noi și noi surprize și, implicit, orientându-l spre aspecte și semnificații majore al operei lui Shakespeare.

Nume proprii precum: *Hamlet, Iulius Caesar, Antoniu și Cleopatra, Othello, Lear, Richard al III-lea* devin *metafore-simbol* și trimit la tot atâtea titluri de tragedii și personaje celebre ale scriitorului, dar, mai ales, la semnificațiile general-umane pe care acestea le pot sugera.

Interesante sunt, de asemenea, ultimele versuri, care relatează ce s-a petrecut „în ziua a șaptea" a creației. Ele sugerează semnificația generală a întregului text, anume că *artistul (poetul) este un demiurg,* un creator de lumi imaginare, care se supune, dintr-o lăuntrică pornire, unei trude istovitoare și parcă fără de sfârșit.

3. Discursul poetic, în ansamblu, se caracterizează printr-o notă aparte de *retorism,* apropiată de firescul comunicării orale.

Marin Sorescu *desolemnizează poezia,* discreditând retorica veche și propunând o alta prin simplificarea versului și comunicare directă, prin parodierea miturilor tradiționale, prin spirit persiflant, prin fantezia surâzătoare, care ascunde, în majoritatea cazurilor, o meditație gravă asupra vieții.

4. Concluzii. Marin Sorescu cultivă o poezie de simboluri, care se referă la o mare varietate de aspecte ale existenței. Profilul liricii sale este complex, neputând fi redus la unul sau altul din aceste aspecte. Poetul este original atât ca ironist, cât și ca interpret grav al marilor teme ale poeziei (dragostea, suferința, moartea, relația individului cu istoria etc.). Dintre aceste două aspecte ale liricii

Scanned with OKEN Scanner

sale, mai ușor de identificat este însă cel *fantezist-ironic*. Dar ironia lui Marin Sorescu e adeseori amară. *Ambiguitatea* este una din caracteristicile poeziei lui Sorescu, ca, de altfel, ale poeziei moderne în general.

II. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. **Citiți și alte poezii de Marin Sorescu:** *Laocoon, Trebuiau să poarte un nume* **și arătați, sub forma unei dizertații orale, asemănările cu poezia comentată în clasă.**
2. **Comentați poeziile lui Marin Sorescu folosind critic citatul: „Poezia lui Marin Sorescu este, în fond, o meditație tristă, însă meditația îmbracă o haină de fantezie înșelător surâzătoare" (Eugen Simion).**

GRIGORE VIERU
n. 1935

S-a născut la 14 februarie 1935, la Pereniţa – Basarabia. Este un poet reprezentativ pentru mișcarea literară actuală din provinciile românești înstrăinate de vicisitudinile istoriei. După o sincopă de câteva decenii, în aceste provincii a irumpt o generație de scriitori ce are numeroase similitudini cu cea de la 1848; una dintre acestea este militantismul. Crescuți și instruiți într-o gubernie a imperiului roșu, acești scriitori au trăit drama marginalizării limbii române – botezată moldovenească și trecută la grafie slavonă – ca și a absenței îndelungate a circulației informației și a cărților dinspre și înspre România. Lupta pentru limba română ca limbă de stat și pentru grafia latină, purtată cu eroică energie de acești scriitori, a fost în fond lupta pentru regăsirea unității culturale. Întreaga poezie a generației lui Grigore Vieru este profund marcată de acest complex cultural și politic.

Scriitorul s-a autodefinit exemplar într-un *Formular* liric: „– Numele de familie și prenumele? / – Eu. / – Anul de naștere? – Cel mai tânăr an: / când se iubeau / părinții mei. / – Originea? / – Ar și semăn / dealul acel / din preajma codrilor. / Știu toate doinele / – Profesiunea? / – Îmi iubesc plaiul. / – Părinții? / – Am numai mamă, / – Numele mamei? / – Mama / – Ocupația ei / – Așteaptă. / – Ai fost supus / judecății vreodată? / – Am stat niște ani închis: în mine / – Rubedenii peste hotare ai? / – Da. Pe tata. Îngropat. / În pământ străin. Anul / 1945."

Orientarea spre „rădăcina de foc" (titlu al unui volum antologic apărut în România) înseamnă o eroică recuperare a identității spirituale, afirmarea mândriei băștinașului. Tema pământului natal, a graiului, a cărui supremă expresie e, în ultimă instanță, mama, este constantă în toate volumele poetului. Întâlnirea cu poezia actuală și interbelică de dincoace de Prut este celebrată cu fervoare prin poezii dialog, căci dedicațiile lor sunt departe de a fi formule de complezență.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

Rădăcina de foc, 1988
Hristos nu are nici o vină (poeme și cântece) 1991.

Scanned with OKEN Scanner

HARPA

Să cânte pot (credeam) și șarpii.
I-am pus ca grave strune harpei
Alăturea de coarda poamei
Și sfântul fir de păr al mamei.
Cu harpa stam sub mere coapte.
Ei blând cântau. Ci-n neagra noapte,
Trecând prin codru, singuratec,
Ei prinse-a șuiera sălbatec,
Săreau să-mi muște mâna, fața
Să-i sugă cântecului viața.
Sunai al mamei păr sub cetini,
Veniră-n fugă-atunci prieteni.
Când mă trezisem ca din vise,
Văzui c-o strună-ncărunțise.

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Prin titlu, ca și prin ipostaza poetului în text, poezia se înscrie în sfera celor de *ars poetica*. Imaginea poetului cântăreț este un topos de sorginte mitică. Potrivit imaginii originare, instrumentul cântărețului are puteri tainice, acesta fiind motivul care organizează semnificația textului conceput ca o parabolă. „Învățătura" implicată este spulberarea credinței naive enunțate în chiar primul vers.

2. Încercarea puterilor harpei, care se dovedește a fi încercarea cântărețului, constituie nucleul scenariului.

a. Prima secvență narează (timpurile verbale, perfectul compus și imperfectul sunt specifice evocării narative) punerea în lucrare a puterii șerpilor, „grave strune" ale harpei alături de „sfântul fir de păr al mamei" și vrejul de viță. În ambianța idilică a grădinii („sub mere coapte") credința cântărețului e confirmată.

b. A doua secvență (în care imperfectul alternează cu perfectul simplu al narațiunii reprezentare) prezintă o modificare dramatică a spațiului situațional: grădina securizantă și roditoare e înlocuită de codrul în „neagra noapte" pe care cântărețul îl străbate singuratic. Puterea șerpilor corzi se manifestă intens agresiv împotriva cântărețului; ei nu mai sunt izvor al cântecului, ci devoratori ai lui. Salvarea deznodământ se ivește prin înstrunarea altei puteri: firul de păr al mamei, al cărui sunet aduce în grabă prieteni. Dizlocarea în finalul poeziei a momentului ce precede soluția salvatoare (mai mult ca perfectul „mă trezisem" indică această ordine temporală) marchează însemnătatea lui: e clipa revelației, a trecerii cântărețului de la „credeam" la trezie și a activării vederii (alt motiv mitic). Ceea ce vede cel trezit este puterea strunei materne, veghea ei îngrijorată.

3. Deslușirea semnificației e posibilă prin decodarea motivelor simbol. Seria „sfântul fir de păr al mamei", „coarda poamei", „șarpii" – toate în poziție

Scanned with OKEN Scanner

rimă – indică o grupare a primilor doi termeni, expresie a legăturii cu originarul (spiritual-mama, htonian-viţa de vie) în compoziţie cu „şarpii". Numai acesta e de altfel un plural, ceea ce exclude, sau măcar îngustează raportarea lui la simbolul arhetipal: şerpii simbolizează astfel relele în plan moral.

Dat fiind intima legătură între cântăreţ şi harpă, istoria se desfăşoară în spaţiul lăuntric. Cântecul adevărat îşi are izvorul în puterile originare care îl mântuie pe cântăreţ în ceasul asaltului puterilor întunecate şi viclene.

CĂMĂŞILE

A fost război.
Ecoul lui
Şi-acum mai este viu.
Cămăşi vechi, mai noi –
Amară amintire de la fiu.

De cât au fost, ah,
La izvor spălate
S-a ros de-acum uzorul
Şi, alb, bumbacul
S-a rărit în spate
Şi nu le-a îmbrăcat de mult
Feciorul.
Cămăşi vechi, mai noi –
A fost război.
Ci maica lui
De ani prea lungi de-a rândul
Tot vine la izvoare:
Ea şi gândul;
Şi iar luând cămăşile în poală,
De cum ajunge sâmbăta,
Le spală.

Căci mâine
Fac băieţii horă-n sat,
Şi fete multe-s:
Câte-n flori albine:
Şi-atunci
Băiatul ei cel drag băiat,
Cu ce se-mbracă, bunul,
Dacă vine?

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Tema intens patetică a mamei îndurerate de moartea în război a flăcăului ei e realizată într-un spaţiu-timp poetic conturat pe de o parte prin război-eveniment

Scanned with OKEN Scanner

de anvergură dintr-un trecut închis (a fost) al lumii mari, pe de altă parte cămășile „vechi, mai noi", obiecte sugerând mica lume a individului; „ecou viu" și „amară amintire" cămășile aparțin unui prezent la fel de paradoxal ca și determinarea „vechi, mai noi".

Înțelesul istoriei acestor cămăși care s-au uzat fără să fie îmbrăcate e luminat de apariția mamei într-un spațiu pe care mișcarea ei îl face mai concret. Izvorul și mama care trăiește intens prin gând, astfel încât acesta e personalizat, iar actele ei mereu repetate sunt ecouri doar ale gândului, împlinesc asupra cămășilor lucrarea pe care timpul ar fi împlinit-o asupra feciorului. Salvat în acest loc tainic de gândul-dor al mamei, feciorul rămâne mereu viitor mire într-un „mâine" al horei de duminică.

Niobe și Penelopă în același timp – alăturarea izvoarelor de mamă și pânza în destrămare sugerează o asemenea dublă raportare – mama îl ține în viață, acasă, la izvor pe fiul ei.

2. De o mare simplitate, cu efecte realizate prin jocul timpurilor verbale și al diatezelor, vorbirea directă discret cărturărească (fapt marcat de cuvântul *ecou)* glisează spre cea indirect liberă a mamei: se remarcă termenii tehnici populari din prezentarea istoriei cămășilor și prezența lui *și* narativ. Versul „A fost război" marchează deopotrivă mijlocul strofei a doua și reluarea succesiunii *privire din afară,* al cărei obiect e acum mama, și *privire din interior,* gândul mamei încărcat de grijă duioasă.

Deși motivul războiului e prezent în poziție cheie, funcția sa se limitează la fixarea conjuncturii, e în fond o formă particulară a morții. În opoziție cu ea, învingând-o, se afirmă dătătoarea de viață – mama – în stare să-și învie feciorul și să-l aducă acasă din pribegia morții.

II. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Arătați similitudinile programului generației de la 1848 cu cel al generației lui Grigore Vieru. Încercați să găsiți explicația acestui fapt.

COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Din *Poeme din bătrâni:*

- De când l-am ucis, cucul cântă civilizației numai din spate.
- Este nedrept să înveți copilul cum să moară pentru Patrie înainte de a-l învăța cum să trăiască pentru ea.
- Cum să-ți întind mâna când mi-ai bătut-o în cuie?!

(Rădăcina de foc)

Scanned with OKEN Scanner

IOAN ALEXANDRU
n. 1942

Născut la 1 ianuarie 1942 în localitatea Topa Mică județul Cluj. Urmează liceul la Cluj și Facultatea de Filologie la Cluj și București.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

Cum să vă spun, E.P.L., 1964; *Viața deocamdată,* Editura Tineretului, București, 1965; *Infernul discutabil,* Editura Tineretului, București, 1966; *Vămile pustiei,* Editura Tineretului, București, 1969; *Poeme,* Editura Eminescu, București, 1970; *Imnele bucuriei,* Editura Cartea Românească, 1973; *Imnele Transilvaniei,* Editura Cartea Românească, București, 1978; *Imnele Țării Românești,* Editura Cartea Românească, București, 1981; *Poezii,* Editura Minerva, 1982 (ed. bilingvă româno-italiană); *Imnele iubirii,* Editura Cartea Românească, București, 1983.

CLOPOTELE

De-atâtea clopote la gâtul turmelor
trase pe jos de miile de ani
pământul este
cea mai curată
lacrimă
din univers.

Din miez de noapte – până-n miez de veac,
pe frig, strânși laolaltă ne încălzim
plângând întruna.
Din lacrimi facem clopote și le dosim
la gâtul turmelor să nu le vadă luna.

Primăvara seamănă în arbori și pe stânci
sămânța clopotelor și izvorăsc în lume
păsări și flori cântând în limba lor
același dor de moarte cum nu se poate spune.

Vara ascundem clopotele într-un turn,
pieziș le ridicăm în ceruri peste cimitire
înfricoșați și batem cu bătaia lor
în spatele lui Dumnezeu de fericire.

Toamna tragem clopotele din nouri pe pământ
și le gonim pe funii de-a lungul omenirii
duhnind a foc și moarte la-ntoarcere-napoi
le cuibărim cenușa în haosul din noi.

Scanned with OKEN Scanner

Dar gerul iernii negre coboară în părinți,
clopotele fierb în fiecare,
pământul de departe văzut e-un clopot sugrumat
pe-o lacrimă enormă uscată lângă mare.

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Preliminarii. Ioan Alexandru face parte din categoria acelor poeți care și-au croit destinul poetic în spațiul autohton, căutând calea de acces spre spiritul pur și formula de creație care să ilustreze cel mai bine românismul autentic. Poezia sa zugrăvește imaginea „insulei divine/ din/ peșterile Carpaților" (România), în care trăiesc veșnic „preoți daci", „păstorul din Mioriță" și „Emanuel", meșterul neegalat de pe Argeș.

În versul său se regăsesc, deopotrivă, accentele poeților mesianici transilvăneni, religiozitatea „gândiriștilor", patriotismul romantic și tragismul creștinismului intelectualizat.

„Înspăimântatul Alexandru" are un cult pentru cuvinte, pentru că, în viziunea sa, acestea sunt semne ale „infernului" și ale „mirajului" deopotrivă; vizionarul poet ne oferă imaginea cuvântului „început" și „sfârșit", imaginea Cuvântului sacru, fiindcă „cenușa Domnului e ghemuită lângă fiecare".

Poetul își asumă rolul de martir al poeziei, al creației: el este Iisus „clădit" pe crucea „Cuvântului", din care pornește „universul în expansiune / către miezul nopții" *(Expansiune)*.

Volumul *Infernul discutabil* propune analiza, dintr-o perspectivă originală, a lumii poeziei, a lumii cuvintelor atotputernice.

2. Tema. Poezia *Clopotele* este o secvență a acestui periplu existențial, o reproducere sonoră a vieții în acest Univers. Existența „Cuvântului" de început este suprapusă existenței „plaiului mioritic" și a românilor, pe o singură coordonată: sunetul. Tema este de factură patriotică, tradițională, ceea ce presupune plasarea ei într-o filieră clasică a viziunii poetice despre țară și popor. Ideea rezistenței în timp printr-o indestructibilă relație om-pământ este menținută în fundalul discursului liric ca un adevăr ce nu trebuie demonstrat. Mesajul poeziei se condensează, în ansamblu, în imaginea unei țări imense devenită „cea mai curată / lacrimă / din univers", devenită biserică a Lumii.

3. Compoziție. Cele șase strofe reconstruiesc povestea unui popor care transcende în mit, în armonia „sfântă" a clopotelor vestitoare de început și sfârșit de lume.

Textul este conceput expozitiv, pe două secțiuni distincte: o primă secvență (strofa întâi) propune relația fundamentală a poeziei – „pământ" – „clopote" – „lacrimă". Cea de a doua, alcătuită din următoarele cinci strofe, reface un ciclu de existență a poporului, cu deschidere spre ideea de reluare continuă. Tonul elegiac, vizionarismul și caracterul mesianic al poemului sunt date de raportul permanent trecut, prezent, viitor și de alternarea planurilor particular – universal.

4. Secvențele textului. În prima strofă poetul stabilește o conexiune de tipul cauză – efect între imaginea sonoră a pământului („clopotele") și imaginea vizuală a acestuia („lacrima"). Poporul român viețuiește într-o țară sfințită prin suferință parcurgând „miile de ani".

Scanned with OKEN Scanner

Strofa următoare introduce ideea de unitate a românilor în fața „frigului" istoriei. Asemeni ciobanilor legendari „plângem întruna" transformând jalea în „clopote", și purtăm destinul tragic prin timp. Se schițează portretul moral al poporului român, a cărui virtute esențială este demnitatea („Din lacrimi facem clopote și le dosim / la gâtul turmelor să nu le vadă luna").

Poemul descrie apoi evoluția acestei etnii parcurgând un simbolic ciclu al anotimpurilor.

Primăvara este prilej pentru a semăna „sămânța clopotelor" în pământul „lumii". Tărâmul românesc este astfel transformat într-un ținut primordial, un Eden din care „izvorăsc în lume / păsări și flori cântând în limba lor / același dor de moarte cum nu se poate spune." Întâlnim o viziune particulară a morții, cea de scop al vieții și de posibil generator al unui nou început.

Triumful luminii este perceput în incandescența metaforicei „veri". Este momentul de maximă vibrație, de intrare în rezonanța cu macrocosmicul: „Vara ascundem clopotele într-un turn, / pieziș le ridicăm în ceruri peste cimitire / înfricoșați și batem cu bătaia lor / în spatele lui Dumnezeu de fericire."

În strofa următoare, poetul construiește vizual simbolul invers al unei posibile coloane „a infinitului": clopotele coboară pe pământ „pe funii de-a lungul omenirii". Poetul toarnă o formă nouă pentru valorificarea străvechiului mit al renașterii din cenușă: „duhnind a foc și moarte la-ntoarcere-napoi / le cuibărim cenușa în haosul din noi." Clopotele devin astfel un simbol al rezistenței acestui popor în fața agresiunii timpului, prin sunet, prin cântec și „cuvânt".

Ultima imagine este panoramatică; tragica amânare a împlinirii visului de fericire oferă imaginea unui „PĂMÂNT-CLOPOT", hiperbolizat, „sugrumat", îngemănat cu „o lacrimă enormă uscată lângă mare".

Finalul adună întreaga simfonie sonoră și imagistică a poemului într-un acord minor, într-un tablou al „Infernului" mutat pe pământ.

5. Stilul: Pornind de la ritmurile cânturilor religioase și de la frazarea doinelor de jale, poetul reușește să stăpânească tehnica alcătuirii catrenului clasic deopotrivă cu cea a structurării pe diagrama modernă, liberă. Alternarea numărului de versuri în strofă, ritmul sincopat, rima aleatorie și folosirea ingambamentului îi permit autorului obținerea de efecte unice, de imagini de „transfigurată frumusețe".

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Citiți poemul *Omul,* din același volum, *Infernul discutabil.*

OMUL

Cu omul din spatele meu
ducem împreună o ușă – lemnul din care-i
închipuită brutal e ud și greu de zgâriat.
Ca și cum toate bătăliile absurde ale lumii
cu cai, săgeți și coifuri ar fi avut nemijlocit

Scanned with OKEN Scanner

loc pe întinsurile ei.
Câmpia mucedă ne hărțuie din urmă
suntem în zori și coborâm o pantă.
Azi noapte a plouat și lunecă
pământul sub călcâie.
Cămășile albe umflate de vânt
parcă ducem un mort printre valuri
de grâu nemișcat. Omul ar trebui
să fie în față. E mai înalt și
panta coborând-o toată greutatea
a năvălit pe mine și mi se umflă
venele de la gât și-aș vrea grozav
să trag o-njurătură. Cine ești, omule?
Când alunec eu, omul din spate
râde cu gura lui de roată dărâmată.
Când lunecă el, eu aproape mă prăbușesc
de n-ar fi ușa, gunoi de lemn,
un fel de echilibru.
Mergem încet spre cine știe unde.
Când trecem
pe la-ncrucișări de uliți,
ne scoatem pălăriile tăcuți
și ascultăm – plesnește soarta lumii.
Apoi nu-l mai întreb; știu eu pe unde
să apuc și printre pomi înguști
înclinăm ușa ca să putem pătrunde
mai departe. Cad picuri mari de
ploaie de pe frunze cum le clintim
crengile-n mers
și reci îi simt sub gulerul cămășii,
pe umeri și sprâncene, și mi-e foame.
Am fost luat direct din somn
la treaba asta neînțeleasă
și tu, mamă, nicicând n-ai să mai știi
încotro fiul tău a dispărut fără să lase-o urmă.

ANA BLANDIANA

* 1942

(Pseudonim literar al Otiliei Coman). Născută la 25 martie 1942, la Timișoara, a urmat studii liceale la Oradea și a absolvit Facultatea de Filologie a Universității din Cluj. A debutat în revista „Tribuna", în 1959, și în antologia *30 de poeți tineri*, în același an. Între anii 1968 și 1974 este redactor la „Viața studențească" și „Amfiteatru" – București, având rubrici permanente (tablete) la „Contemporanul" și „România literară". Este premiată cu Premiul Uniunii Scriitorilor (1970); Premiul Academiei (1974); Premiul Herder (1982).

Scanned with OKEN Scanner

Persoana întâia plural E.S.P.L.A., 1965; *Călcâiul vulnerabil,* E.P.L., 1966; *Octombrie, noiembrie, decembrie,* Editura Cartea Românească, 1972; *Poezii,* Editura Cartea Românească, 1974; proze cu caracter de reportaj, eseuri, memorialistică: *Calitatea de martor,* Editura Cartea Românească, 1970; *Somnul din somn,* Editura Cartea Românească, 1977; volumul de interviuri cu personalități ale culturii românești. *O discuție la masa tăcerii* (în colaborare cu Romulus Rusan), Editura Cartea Românească, 1977; *Cea mai frumoasă dintre lumile posibile,* Editura Cartea Românească, 1978; *Coridoare de oglinzi,* Editura Cartea Românească, 1984; *Ora de nisip. Poeme,* Editura Cartea Românească, 1983; *Stea de pradă* (versuri), Editura Cartea Românească, 1985; proză: *Sertarul cu aplauze,* Editura Cartea Românească, 1992.

AVRAM IANCU

Dormind înaintează cântând din fluier stins
Învinsul crai al adormirii noastre,
În urma lui cresc codri mari de plâns
Și hohotesc nemuritor dezastre.

În urma lui se ară singur de cutremur
Pământul nostru pustiit de somn
Și singur, sub al zilei roșu tremur,
Se seamănă cu oase vechi de domn.

Ar fi destul îndemnul din fluier să-și suspine
Și-ar încolți pământul scârbit războinici grei,
Dar el e încoifat c-un roi somnos de-albine
Și-armate are-n turme picotitorii miei;

Dar struguri dulci se-mbată și ațipesc în vie,
Dar norii-adorm pe ceruri și undele pe lac,
Dar grânele se-culcă și se sfârșesc în glie,
Sub greutatea florilor de mac;

Dar dorm în albii râuri și frunzele-n păduri,
O țară-ntreagă transhumată-n vis,
Pe când măritu-i rege cu ochi deschiși și suri,
Dormind înaintează cântând din fluier stins.

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Preliminarii. Volumul „*Somnul din somn*" propune reluarea unei teze tradiționale – „somnul" – într-o viziune originală, complexă, care topește în formula nouă întreaga filieră romantică, simbolistă și expresionistă românească. Pentru poetă, somnul este un „limpede jind", „o plutire într-o rază de miere prăfoasă", „un apocaliptic și blând sfârșit al Lumii" sau pur și simplu starea de „grație", starea de intrare în rezonanță cu Absolutul. „Somnul" devine astfel

Scanned with OKEN Scanner

atitudine poetică, condiție a transcenderii, a comprimării timpului pentru trăiri de intensitate unică. Tonalitatea generală a poeziilor este gravă, elegiacă, situându-se „între voluptatea eminesciană a integrării în ritualurile cosmice și teroarea blagiană a sfârșitului". (Eugen Simion)

Pe aceeași linie tradiționalistă, poeta asimilează tema „istoriei neamului" pe care o combină cu cea a „somnului" într-o manieră specifică. Rezultă astfel imaginea unui popor care „există" prin „somn", într-un spațiu unic aflat între „dor și zbor".

2. Tema. Poezia *Avram Iancu* propune o viziune asupra poporului român ca popor damnat, nevoit să-și poarte destinul tragic între visul spre o lume a „strugurilor dulci" și concretul unei existențe „sub al zilei roșu tremur".

„Somnul" capătă aici valori deosebite: pare a fi soluția de compromis, posibilitatea de supraviețuire într-o astfel de lume sau cauza pentru care victoria binelui rămâne pentru acest neam o veșnică ipoteză. Titlul este simbolic: personalitatea lui Avram Iancu rămâne în istorie întruchiparea luptei pentru emanciparea spiritului românesc împotriva soartei nedrepte.

3. Structura compozițională este clasică; versurile dispuse în catrene cu rimă încrucișată formează un tablou – frescă al eroului, pe fundalul trecutului țării Ardealului.

În cele cinci strofe istoria devine trăire, iar legendarul personaj se mută într-un prezent al cărui martori suntem. Forma de evocare a figurii marelui conducător amintește, prin simplitate, de balada populară sau de doina de jale, dar și de mesianismul poeziei lui Goga sau de tristețea existențială a lui Blaga.

4. Secvențele textului. Cele trei secvențe ale textului enunță, dezvoltă și demonstrează ideea existenței unei forțe latente care susține drumul acestui popor prin veacuri de „vis", în așteptarea „vremilor răzbunătoare". Între cele două apariții ale versului „Dormind înaintează cântând din fluier stins" (inițială și finală) autoarea desfășoară imaginile a două stări de existență a neamului, reală și ipotetică, prezentate alternativ.

a. Prima secvență, cuprinzând primele două strofe, ne oferă dimensiunile dramatice ale „stării de somn" extinse la nivel național: „cresc codrii mari de plâns/Și hohotesc nemuritor dezastre". În această primă parte portretul eroului se construiește din elemente ce provin deopotrivă din trăsăturile ciobanului mioritic („cântând din fluier"), din cele ale „voievodului" eminescian („crai al adormirii") și din acelea ale unui nemuritor rege dac: „Măritul rege"... „e încoifat c-un roi somnos de-albine").

Dinamica textului este susținută de folosirea preferențială a prezentului indicativ al verbelor („înaintează", „cresc", „se ară") în completarea gerundivelor „dormind" și („înaintează") „cântând". Combinația inedită conținută de sintagma „dormind înaintează" sugerează continuitatea existenței unui popor ce împrumută din forța pământului: „În urma lui se ară singur de cutremur/ Pământul nostru pustiit de somn/ Și singur, sub al zilei roșu tremur,/ Se seamănă cu oase vechi de domn."

b. A doua secvență se construiește în întregime pe același motiv al comuniunii om-natură, dar într-un plan al iluziei: „Ar fi destul îndemnul din

Scanned with OKEN Scanner

fluier să-și suspine/ Și-ar încolți pământul scârbit războinici grei". Poeta reușește să impună o inversare de planuri pentru o arhitectură simbolistică nouă: irealul se susține printr-o activitate agresivă, pe care realul se definește prin pasivitate, prin „somn" („O țară-ntreagă transhumată-n vis").

c. Ultima secvență este realizată printr-o serie de propoziții adversative, care accentuează (prin repetiție) sensul pesimist al mesajului artistic: „Dar el e încoifat c-un roi somnos de-albine / ... / Dar struguri dulci se-mbată și ațipesc în vie, / ... / Dar grânele se culcă și se sfârșesc în glie, /.../ Dar dorm în albii râuri și frunzele-n păduri."

Finalul, în stil clasic, reia imaginea conducătorului vizionar din primul segment compozițional, „înaintând" implacabil spre un viitor, potrivit armoniilor „din fluierul stins". Tabloul completează vasta frescă a figurilor ilustre din istoria națională, evocate în lirica românească.

5. Stilul. Combinând maniera baladescă tradițională de evocare cu „nonconformismul" specific generației „'60" (manifestată în special la nivelul expresivității limbajului artistic), Ana Blandiana recreează relațiile între idei și forma de expunere, îmbogățind simbolistica cu dimensiuni noi ale figurației. Asociații sintagmatice de tipul „încoifat c-un roi somnos de-albine" sau „dorm în albii râuri" se adaugă, în calitate de conotații, la versul lait-motiv („Dormind înaintează cântând din fluier stins") în scopul obținerii „metaforei abisale" (corespondenta tehnicii „punerii în abis"). Poezia capătă astfel, pe lângă caracterul programatic, profunde rezonanțe filozofice.

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE

Citiți poezia *În sufletul țării* din același volum, *Somnul din somn.*

ÎN SUFLETUL ȚĂRII

În sufletul țării
Totdeauna e ieri,
Aceeași spaimă că n-o să plouă
Sau c-o să plouă prea mult,
Grădina suspendată
De zborul uituc al norilor
Și de vântul distrat.
Deschid un mormânt
Și citesc ca în măruntaiele păsărilor
Ce-o să ni se întâmple
Pe încă o mie de ani –
Războaie-ncepute de alții
În care eroic luptăm,
Neatenți și tăcuți,
Cu ochii la norii
De care atârnă pământul.

Scanned with OKEN Scanner

III. PENTRU CAPITOLUL „REPREZENTANȚI AI POEZIEI CONTEMPORANE", VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. **Justificați apartenența lui Emil Botta la generația de tranziție; arătați influențele poeziei interbelice și elementele inovatoare, specifice poeziei contemporane.**
2. **Explicați în ce constă „elocvența" stilului lui Geo Dumitrescu; arătați sensurile simbolice pe care autorul le sugerează la nivelul sintagmei „libertatea de a trage cu pușca".**
3. **Particularizați lirismul lui Ion Caraion. Arătați care este relația poet – realitate – operă dezvoltată în poezia** Fântâna.
4. **Indicați relația mitic – mistic – liric în poezia** Clopotele **de Ioan Alexandru.**
5. **Justificați încadrarea poeziei** Avram Iancu, **de Ana Blandiana, în categoria liricii patriotice.**
6. **Încadrați poezia lui Leonid Dimov, pornind de la sintagma „poet al oniricului".**

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

G. Călinescu, *Principii de estetică,* Albatros, 1990.
Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* vol. I, IV, Cartea Românească, 1974–1984.
Alexandru Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi,* Univers, 1981.
Dumitru Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi,* Minerva, 1986.
Radu Florian, *Metamorfoza culturii în secolul al XX-lea,* Cartea Românească, 1988.
*** *Caiete critice,* 1990–1993.

Scanned with OKEN Scanner

DRAMATURGIA. EVOLUȚIE. REPREZENTANȚI

1. Evoluția dramaturgiei românești de după cel de al doilea război mondial a fost marcată în principal de doi factori: – constrângerile de ordin ideologic, mai acerbe decât în cazul celorlalte genuri din cauza impactului puternic pe care-l are spectacolul asupra unui public foarte larg și eterogen; – dezvoltarea și diversificarea fără precedent a spectacolului în cultura și chiar viața publică mondială, dramaturgia trebuind să facă față exigențelor autorilor de spectacol, regizorii, care tind să se impună în calitate de creatori, utilizând textele cu o libertate nelimitată.

În ceea ce privește cel dintâi factor, se remarcă aceeași evoluție ca în cadrul celorlalte genuri. În anii cincizeci, sub aspect tematic existau câteva „recomandări" insistente: nașterea glorioasă a noii lumi, victoria spiritului acesteia, puternic idealizat, asupra celei vechi, burgheze.

2. În producția dramatică, nu foarte bogată, a acelor ani s-a impus, în ciuda acestor condiții sterilizante, Horia Lovinescu, al cărui debut stă sub semnul unei mari iubiri pentru teatrul cehovian. Dramele sale din acești ani – *Lumina de la Ulmi, Citadela sfărâmată, Surorile Boga* – inegale ca valoare, cu luminile și limitele lor – pot fi considerate reprezentative pentru nivelul maxim atins de dramaturgia noastră în această perioadă.

3. Teatrul de inspirație istorică – având, după cum se știe, o bogată tradiție – a fost ilustrat în etapa amintită de Camil Petrescu *(Bălcescu, Caragiale în vremea lui),* Al. Kiriței*escu (Michelangelo)* și se cantonează în linii generale în evocare. Se cuvine menționat că ultimele piese ale lui Lucian Blaga *(Avram Iancu, Anton Pann)* au rămas multă vreme în manuscris și, ca atare, au intrat în repertoriul teatrelor destul de târziu.

4. În anii '60 și următorii, dramaturgia noastră cunoaște și ea o remarcabilă deschidere, atât sub raportul tematicii, cât și sub acela al modalităților de construcție. Două tipuri de piese se bucură de mare succes: comedia și drama de idei.

a. Comedia permite, cu anumite artificii, o atitudine satirică față de contemporaneitate, a cărei imagine puternic retușată era construită de discursul oficial, în vreme ce drama de idei se întoarce meditativ asupra rosturilor și destinului făpturii umane, imună la axioma asupra unicului rost acceptabil: de constructor al socialismului.

Între comediile de succes amintim *Mielul turbat* de Aurel Baranga, piesele lui Teodor Mazilu *(Mobilă și durere, Proști sub clar de lună* etc.) ca și cele ale lui Ion Băieșu. Privite dintr-o perspectivă mai largă, comediile acestea demontează rosturile deformante ale discursului ideologic oficial – creator al unei ficțiuni în spatele căreia proliferează oportunismul și prostia. Semnificativă este importanța excepțională pe care limbajul oficial o are în complicatele relații sociale și interumane. Dacă în *Mielul turbat* surpriza survine în momentul în care „mielul" acționează în spiritul afirmațiilor pe care ceilalți le folosesc ca perdea de fum

Scanned with OKEN Scanner

pentru propriul profit, piesele lui Mazilu, spre exemplu, prezintă o lume foarte sensibilă la modificările sloganurilor, a căror rapidă însușire rămâne o armă eficientă în obținerea succesului. Profundul divorț între limbajul ce-și asumă descrierea lumii și lumea reală rămâne, dincolo de timpul și spațiul evocat, o temă a veacului nostru, iar în spațiul nostru cultural excepționala personalitate a lui Caragiale îi asigură o vigoare și vitalitate mereu reconfirmate.

b. În ceea ce privește drama de idei, problematica abordată este foarte variată. Remarcăm astfel o majoră modificare a dramei de inspirație istorică ce renunță la aspectul evocativ în favoarea meditației melancolice sau amare asupra istoriei. Personajele acestor drame joacă și sunt jucate într-un teatru al lumii, încercând să-și acomodeze proiectul propriu la păienjenișul cel mare. Proiectul propriu vizează în ultimă instanță rămânerea în lume, nu e sigur dacă și în istorie, a neamului prin crearea unui fragil și dureros strat tampon între presiunea marilor forțe, îmbătate de ceasul gloriei lor, și viețuirea în orizontul unor valori fără amurg, născute din temeiurile unei ființări înclinate spre împlinire și împăcare. Între reușite citățm: *Petru Rareș sau Locțiitorul* de Horia Lovinescu, *A treia țeapă* și *Răceala* de Marin Sorescu.

c. Există apoi o orientare spre utilizarea unui material mitico-legendar, fie el autohton sau din spațiul cultural mai larg, mediterano-european. *Miorița* de Valeriu Anania, *Moartea unui artist, Jocul dragostei și morții în deșertul de cenușă* de H. Lovinescu, *Iona, Paracliserul* și *Matca* de M. Sorescu, *Arca Bunei Speranțe* de I. D. Sârbu pot fi citate în această ordine de idei. Artistul și arta în lume, dilematica relație a făpturii cu sine însăși, a făpturii ce-și este unic „partener" de dialog în călătoria din fragmentul de timp ce i-a fost dat ca și alte aspecte ale condiției umane, așa cum este ea percepută în acest sfârșit de veac, alcătuiesc universul tematic al acestor lucrări.

Dramaturgia deceniilor în discuție înregistrează de asemenea un număr însemnat de piese cu problematică etică. E adevărat că o bună parte din ele sunt marcate de clișee a căror proveniență este axioma oficială că ordinea socială socialistă se întemeiază și se susține prin valori morale. Astfel, factorul perturbator o dată identificat și izolat, acțiunea acestor piese ajunge la happy end. Rețeta este însă străveche; cu necesarele adaptări în reconstituirea specificității ambianței spațio-temporale o regăsim în piese de teatru și în scenarii de film de pe toate meridianele.

d. În afara acestora, există în dramaturgia deceniilor amintite piese de necruțătoare judecată a trecutului apropiat, în care perspectiva etică își asociază conotații filozofice. Se pot cita în acest sens piesele lui D. R. Popescu *Piticul în grădina de vară, Pisica în noaptea Anului Nou, Acești îngeri triști.* O atmosferă sumbră și violentă domină lumea înfățișată în aceste lucrări dramatice; alterarea valorilor, apetența pentru succesul conjunctural creează un univers demonizat în care probabil unica lumină este prezența patosului justițiar.

Sub raportul formei, factorul secund amintit anterior își are maxima relevanță.

5. În anii '60, dominantă era formula realistă, mimetică, cu bine cunoscutele canoane ale utilizării spațiului scenic. Apoi, concomitent cu deschiderea tematică, spațiul scenei începe să fie considerat convențional, astfel încât jocul „realist" al actorilor este mai degrabă un element de contrast, de insolitare.

Scanned with OKEN Scanner

Simptomatic, indicațiile scenice ale autorilor se amplifică, deși autorii spectacolelor le tratează nu o dată cu o libertate șocantă.

Teatrul românesc al ultimelor decenii – ca și cel mondial – pare a justifica controversa mai veche în legătură cu apartenența textelor dramatice la literatură.

MARIN SORESCU
n. 1936

Iona	**Paracliserul**	**A treia țeapă**	**Matca**	**Pluta meduzei**	**Există nervi**	**Răceala**
1968	1970	1971	1973	1974	1974	1980

IONA

Personaje

IONA, pescar
PESCARUL I — fără vârstă, figuranți
PESCARUL II

Ca orice om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și-și răspunde, se comportă tot timpul ca și când în scenă ar fi două personaje. Se dedublează și se „strânge" după cerințele vieții sale interioare și trebuințele scenice. Caracterul acesta „pliant" al individului trebuie jucat cu suplețe, neostentativ.

Dacă rolul va părea prea greu, ultimele două tablouri pot fi interpretate de alt actor.

TABLOUL IV

O gură de grotă, spărtura ultimului pește spintecat de Iona. În față, ceva nisipos, murdar de alge, scoici. Ceva ca o plajă. În dreapta, o movilă de pietroaie, case, lemne. La început, scena e pustie. Liniște. La gura grotei răsare barba lui Iona. Lungă și ascuțită, vezi barba schivnicilor de pe fresce. Barba fâlfâie afară. Iona încă nu se vede.

– Strașnic năvod mai am. Vreau să prind cu el acum soarele.

– Doar atât! Soarele. *(Râzând.)* Și să-l pun la sărat, poate ține mai mult.

– *(Se arată și Iona, își pune mâinile la ochi, ferindu-se de lumină.)* Marea. (Luându-și mâinile de la ochi.) Marea!

– Aerul! *(Respiră adânc. Constatativ.)* Da, ăsta e aer. *(Mai respiră o dată adânc.)* Să nu-mi spui că și cel dinăuntru a fost aer.

– Nu, să nu-mi spui asta, că... te iau la palme.

– Numai eu știu ce-am respirat. Eu și cu nările astea ale mele.

– *(Dându-și un bobârnac peste nas.)* Acum încep să înfrăgezească și ele. *(Vesel.)* Aici, în larg, la înfrăgezirea nărilor...

– *(Dilatându-și nara stângă.)* Ia respiră tu acum, cum știai să respiri la tinerețe. *(Respiră.)*

Scanned with OKEN Scanner

– Și tu! Leneșo! *(Același joc, cu cealaltă.)*
– *(Cu emoție.)* Aer adevărat.
– *(Întinde mâna dreaptă înainte, resfirându-și degetele.)* Vreau să respir un pic și cu podul palmei.
– Lasă, că știu eu ce fac.
– Puțin ozon pe liniile norocului.
– Și puțină briză.
(Pauză. Toată scena până aici trebuie jucată exaltat, ca o nebunie. Acum Iona începe să se dezmeticească.)
– Cum pierd timpul cu fleacuri!
– *(Aproape plat.)* Nu trebuie să ne pierdem timpul cu fleacuri.
– În curând, hoitul acesta se va scufunda... Va lua apă și... *(Gest de adio.)*
– *(Îndemnându-se.)* La treabă!
– Dacă sunt tocmai în mijlocul mării?
– O să înot pe burtă o zi, două, un an, până obosesc bine, apoi pe spate, apoi într-o dungă. Apoi într-un deget, apoi într-un fir de păr, apoi într-un fir de suflet, apoi într-o răsuflare, apoi într-un geamăt... les eu la un liman.
– *(Dă să se arunce.)* Dar unde e... marea?
– Nu se vede strop de apă.
– *(Speriat.)* S-o fi evaporat. O fi trecut pe aici vreun potop de foc și ne-a luat marea pe tălpi.
– Sclipea nisipul și eu credeam că sunt nașturii valurilor.
– Mi s-a prostit vederea.
– *(Se dă jos, începe să se plimbe.)* O plajă?
– Poate e mai bine așa. Cine știe singur dacă aș fi reușit.
– *(Gest către peștele din care a ieșit.)* A făcut și el un bine.
– Săracul!
– Nu mai zice „săracul". Ți-am mai spus.
– Nu mai zic. *(Pauză.)*
– E bine și afară.
– Peste tot e bine.
– Lasă, că știu eu.
– Aici e foarte bine.
– Ar trebui să fiu fericit.
– Chiar sunt.
– Nu.
– Așa e.
– Poate, mai târziu.
– Da, că fericirea nu vine niciodată atunci când trebuie.
– O să mă bucur pentru clipele astea, atât de importante, cine știe când.
– *(Zâmbind.)* Când am sărutat prima fată – asta a fost demult –, n-am simțit nimic, decât un gust de carne. Parcă sărutasem o mână în plus.
– N-am putut sesiza deosebirea, fiorul.
– Așa se întâmplă.
– Abia după vreo două zile m-a apucat o fericire. Așa, din senin.
– La urmă, mi-am dat seama că din cauza sărutului ăla.
– Așa și acum.
– Simt numai că am pus piciorul pe uscat și că mă duc acasă.
– Încotro o veni casa mea?
– Să-ntreb pe cineva.
– Cam pustiu pe aici.
– Unde-or fi?
– La pescuit.
– Ce să-i faci, burta cere.
– Și a lor, și a peștilor.
– Taci!
– N-am zis-o cu răutate.

Scanned with OKEN Scanner

(Strigă.) Hei, oameni buni! (Nimic.)

– *(Strigă.)* Hei, oameni buni...

(Intră Pescarul I și Pescarul II, cu bârnele respective în spinare).

– *(Vesel.)* Și voi?! Grozav! Pe unde-ați ieșit?

– V-ați luat bârnele. Or fi început să se ruineze casele voastre, așa e. Totuși, nu trebuie să vă omorâți cărându-le tocmai de pe țărmul celălalt. Or mai fi și pe la noi lemne.

– *(Râzând.)* Sau ați vrut să-i faceți *(semn:* „lui") pagubă? *(Scena începe să se clatine, cei doi pescari ies.)*

– *(Suspicios.)* S-o fi îngustat lumea până într-atâta? E prea mică lumea, înâlnim la fiecare pas numai umbre - copaci, păsări, gângănii, la fiecare pas. Și cu toate trebuie să fim atenți, să le dăm bună ziua, să le-ntrebăm ce mai fac, cum au dormit.

– *(Înțelegând.)* Îngrozitor!

– Mă miram eu de ce nu sunt fericit.

– *(Se suie pe movila de pietre.)* Ce vezi?

– Orizontul.

– Ce e orizontul ăla?

– *(Îngrozit.)* O burtă de pește.

– Și după burta aia ce vine?

– Alt orizont.

– Ce e orizontul acela?

– O burtă de pește uriaș.

– Ia mai uită-te o dată. *(Iona privește, apoi își acoperă ochii cu palmele.)*

– Ce-ai văzut?

– Nimic.

– Ce-ai văzut?

– Nimic, decât un șir nesfârșit de burți. Ca niște geamuri puse unul lângă altul.

– Închis între toate aceste geamuri!

– Sunt ca un Dumnezeu care nu mai poate învia. I-au ieșit toate minunile, și venirea pe pământ, și viața, până și moartea – dar o dată ajuns aici, în mormânt, nu mai poate învia. Se dă cu capul de toți pereții, cheamă toate șiretlicurile minții și ale minunii, își face vânt în dumnezeire ca leul, la circ, în aureola lui de foc. Dar cade în mijlocul flăcărilor. De atâtea ori a sărit prin cerc, nici nu s-a gândit c-o să se poticnească tocmai la înviere!

– Și lumea-l așteaptă sus.

– Toți cred în el, unii sunt aproape distrați de atâta credință. „Acuș-acuș or să înflorească lespezile mormântului ca petalele unui nufăr, și mortul va învia, cum e și firesc, după atâta așteptare a omenirii. Și se va înălța la cer, dându-ne și nouă un exemplu luminos."

– Că noi, oamenii, numai atâta vrem: un exemplu de înviere. Apoi ne vom duce liniștiți pe la casele noastre, să murim bine, omenește, pe la casele noastre.

– Dar vrem să-l vedem întâi pe el.

– Iar el e aici, în mormânt, la capătul puterilor, și nici nu mai are glas să urle până la ei: „Oameni buni, învierea se amână!"

– *(Cu glas stins, impersonal.)* Un pescar sărac, pe malul mării, trăgea și el cu năvodul la pești foarte mici... Și cum stătea el așa, deodată se cască apa și un chit uriaș... *(Rejoacă scena. Pauză.)*

– Dar cine anume era omul acela? Ce gândea?

– Și de ce tocmai el?

– Puteți să-mi spuneți?

– Nimeni nu suflă nici un cuvânt...

– Precis, nenorocitul n-a mai reușit să spintece burta imensă.

– *(Făcându-și curaj.)* Dar eu...

– *(Meditativ.)* Problema e dacă mai reușești să ieși din ceva, o dată ce te-ai născut. Doamne, câți pești unul într-altul.

– Când au avut timp să se așeze atâtea straturi?

– Lumea există hăt, de când!

– *(Iluminat.)*. Toate lucrurile sunt pești. Trăim și noi cum putem înăuntru.

Scanned with OKEN Scanner

– Hm! Naiv ce sunt! Poate am trecut demult de locul unde eram la-nceput. Vezi, trebuia să-l însemn și pe-ăsta. Mă opream acolo și trăiam în continuare. Ca toată lumea. Nici nu-mi dădeam seama că totul plutește. Așa e, trebuie să punem semne la fiecare pas, să știi unde te oprești, în caz de ceva. Să nu tot mergi înainte. Să nu te rătăcești înainte.

– *(Meditativ.)* Afară... *(Rectificând primul gând.)* Un astfel de loc trebuie totuși să existe. Poate nu prea mare, să încapi tot... Dar așa, măcar cât a-ți întipări tălpile în el. Pentru o clipă. Apoi să vină altul, cu tălpile lui arse de noapte. Și altul. Trebuie să fie pe undeva această palmă de loc...

– *(Ironic)* E o proorocire? Ce prooroc ai mai fost și tu! Viitorul, am văzut ce bine ți l-ai ghicit. Ia încearcă acum să-ți prezici trecutul. Să vedem dac-o nimerești măcar cu ăsta, proorocule! Încearcă să-ți amintești totul. *(Își acoperă cu mâinile fața, stă așa câteva clipe, dă din cap că nu poate.)* E ceață!

– Încearcă să-ți amintești măcar ceva! *(Același joc.)* Ce ceață! *(Îngrozit.)* Nu-mi mai aduc aminte nici o limbă-n vânt. *(Pauză.)*

– *(Cu mâna streașină la ochi.)* Cum se numeau bătrânii aceia buni care tot veneau pe la noi când eram mic? Dar ceilalți doi, bărbatul cel încruntat și femeia cea harnică, pe care-i vedeam des prin casa noastră și care la început parcă nu erau așa bătrâni? Cum se numea clădirea aceea în care am învățat eu? Cum se numeau lucrurile pe care le-am învățat? Ce nume purta povestea aia cu patru picioare pe care mâncam și beam și pe care am jucat de vreo câteva ori? În fiecare zi vedeam pe cer ceva rotund, semăna cu o roată roșie, și se tot rostogolea numai într-o singură parte, cum se numea? Cum se numea drăcia aceea frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu? Cum mă numeam eu? *(Pauză).*

– *(Iluminat deodată.)* Iona.

– *(Strigând.)* Ionaaa!

– Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona. *(Pauză.)*

– Și acum, dacă stau să mă gândesc, tot eu am avut dreptate. Am pornit-o bine. Dar drumul, el a greșit-o. Trebuia s-o ia în partea cealaltă.

– *(Strigă.)* Iona, Ionaaa! E invers. Totul e invers. Dar nu mă las. Plec din nou. De data asta, te iau cu mine. Ce contează dacă ai sau nu noroc? E greu să fii singur.

– *(Scoate cuțitul.)* Gata, Iona? *(Își spintecă burta.)*

Răzbim noi cumva la lumină.

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Introducere. Subintitulată „tragedie în patru acte" și publicată în 1968 în revista Luceafărul, *Iona* face parte dintr-o trilogie dramatică semnificativ intitulată „Setea muntelui de sare", alături de *Paracliserul* și *Matca*. Gruparea nu este întâmplătoare dacă se are în vedere unitatea problematicii: metafora din titlu – e clar – traduce setea fără limite de Absolut a omului.

2. Geneza. Aparent, piesa lui M. Sorescu are la origine cunoscutul mit biblic al lui **Iona.** Fiu al lui **Amitai,** Iona este însărcinat în taină să propovăduiască cuvântul Domnului în cetatea Ninive, căci fărădelegile oamenilor ajunseseră până la cer. Vrea însă să se ascundă și, cu ajutorul unei corăbii, fuge la Tarsis, dar Dumnezeu îl pedepsește pentru neascultare. Trimite un vânt ceresc care răscolește marea, și corăbierii – pentru a potoli urgia – îl aruncă pe fugarul Iona în valuri. Un monstru marin îl înghite, din poruncă divină. După trei zile și trei nopți petrecute în pântecele peștelui, în rugăciuni de expresie „Domnul a poruncit peștelui și peștele a vărsat pe Iona pe uscat".

Acesta este subiectul fabulei biblice, pe care, de altfel, nu-l regăsim decât vag în conținutul piesei lui M. Sorescu. Eroul poetului-dramaturg este, într-un anumit fel, chiar opusul omonimului său biblic, care fusese înghițit de chit pentru că voia

Scanned with OKEN Scanner

să fugă de o misiune. Balena care trebuia să împlinească porunca transcendentă era ea însăși cuprinsă în traseul unei predestinări. În plus, pescarul biblic, închis pentru necredință în burta unui pește, este eliberat după pocăință. Pescarul lui M. Sorescu se află de la început în gura peștelui, fără posibilitatea eliberării în fapt și fără a fi săvârșit vreun păcat.

În alte mituri pe care le întâlnim, de exemplu, în basmele africane sau vechi sumero-akkadiene, monstrul biblic este ucis nu de victimă, ci de altcineva apropiat victimei (frate, soț, tată).

Posibile sau numai anecdotice, echivalențele cu mitul lui Iona (sau alte mituri) nu pot explica întru totul sensurile pe care le conține, în fond, textul lui M. Sorescu. În *Cartea Sfântă,* Isus dă de înțeles preoților cărturari, leviților și fariseilor că el împlinește destinul prefigurat de profetul Iona, „căci precum a fost Iona semnul ninivitenilor, așa va fi și Fiul Omului semn acestui neam". Identitatea de destine este surprinzătoare: se întâmplă ca și Iona, și Isus să moară, pentru a renaște după trei zile și trei nopți, afirmând triumful vieții asupra morții și întunericului. Este Iona al lui M. Sorescu un alt Mântuitor? În măsura în care replica din finalul piesei: „Răzbim noi cumva la lumină", urmată de sinucidere, este interpretată ca moarte sacrificială, în schimbul renașterii (purificării) în conștiință, în universul interior, ca unică șansă de salvare a umanității, convergența de sens, deși riscantă, se impune cu toate că – trebuie s-o spunem – M. Sorescu nu s-a gândit să facă din Iona o dramă creștină. Mai mult chiar, mitul este desacralizat, golit de conținut religios. În abdomenul monstrului, eroul lui Sorescu își amintește doar foarte vag de profetul biblic înghițit de chit, dar nu mai știe ce a urmat.

Autorul însuși, trebuind să-și explice opera, rămâne în ambiguitate: „Am fost întrebat dacă burta chitului simbolizează călătoria în cosmos sau singurătatea intrauterină. În ce măsură Iona e primul și ultimul om? Dacă dau o accepție freudistă, mistică, politică ori cabalistică experienței acestui personaj? Și, mai ales, ce semnificație are gestul final și dacă nu mi-e milă de umanitate? Nu pot să vă răspund nimic (...). Totul mi se încurcă în memorie. Știu numai că am vrut să scriu ceva despre un om singur, nemaipomenit de singur".

Că va fi stat, probabil, în subconștientul poetului intenția de a reactualiza străvechiul mit biblic într-o optică modernă, deși nu fără sugestii din *Leviathanul* lui **Thomas Hobbes,** poate fi adevărat. Dar, trebuind să trăiască într-un univers traumatizat de o epocă măcinată de ideologii, supercivilizată, conformistă și stereotipă care i-a produs, inevitabil, pe marii apologeți ai singurătății: **Friedrich Nietzsche, Albert Camus, Jean Paul Sartre** ori **Martin Heidegger,** el nu putea, obiectiv vorbind, să ocolească o stare generalizată de spirit: omul brutalizat de existență, revolta față de un determinism necruțător al circumstanțelor. Nu putea, de asemenea, să evite nici experiențele teatrului modern, în sensul în care erau ele cultivate de un E. Ionescu, S. Becket ori V. Adamov. Incontestabil că, în esența problematicii ei, o piesă ca *Iona* pune probleme care sunt ale contemporaneității, care se repetă în toată lumea, și că, prin urmare, ne aflăm în prezența unui fenomen de sincronie între dramaturgia românească și cea universală.

3. Tematica. Plecând de la metafora lui Nietzsche, „Solitudinea m-a înghițit ca o balenă", *Iona* dă expresie strigătului tragic al individului însingurat, care

Scanned with OKEN Scanner

face eforturi disperate spre a-și regăsi identitatea („Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona!" – își spune în final personajul), precum și neputinței momentane de a înainta pe calea libertății, condiție imanentă a asumării responsabile a destinului propriu.

Pe de altă parte, amplul monolog al lui M. Sorescu este interesant și ca demonstrație a unei problematici filozofice de natură existențială, cu privire la raportul dintre individ și societate, dintre libertate și necesitate, dintre sens și nonsens. El dezvoltă, într-o reprezentare de tip telescopic, imaginea lumii ca „ierarhie de sfere" sau „serie biologică de stereotipii" prelungită în timp și spațiu, căreia omul se străduiește să-i reziste în efortul său de a-și păstra unicitatea.

4. Construcție și semnificații. Personajul. Deși structură foarte riguroasă, *Iona* nu este doar expresia unei idei prestabilite, ci – ținând seama de tehnica ambiguității proprie teatrului metaforic – și locul geometric al tuturor neliniștilor generate de întâlnirea străvechilor mituri cu gândirea modernă. „Vreți să pictez mari scene de viață umană? – întreba un ilustru artist – Dați-mi un mit ca să pot vedea oamenii într-o ideală realitate unitară."

a. Meditație dezinvoltă, aparent naivă și ironică, poate chiar prea facilă în raport cu o temă atât de gravă, cum e condiția umană, piesa lui M. Sorescu e construită ca un fals monolog, altfel spus, un dialog interiorizat, alcătuit din replici – în realitate, mici poeme – pe care personajul, dedublat, și le adresează. lui însuși, dar și lumii care acționează asupra lui și asupra căreia, la rândul său, (re)acționează, interogându-i sensurile. Câte una dintre aceste replici conduce la câte o pagină de poezie din culegerile anterioare, purtând identitatea spiritului poetului, astfel încât una dintre observațiile făcute asupra teatrului de avangardă, aparținând lui Martin Esslin, se potrivește și dramaturgiei lui M. Sorescu: „poezia în teatru nu-i, pur și simplu, o chestie de limbaj; (...) teatrul este el însuși o formă a poeziei, metaforă concretizată, imagerie complexă la diverse niveluri de semnificație și asociere, de la cel mai rudimentar concret până la cel mai ezoteric abstract".

b. Realizată, așadar, ca o mare metaforă, piesa urmărește avatarurile devenirii lui Iona, experiențele sale ontologice, în trecerea de la starea de inconștiență la starea de luciditate. Iona este pescar, adică omul aflat în fața mării (libertate, aspirație sau iluzie?). Asemenea eroilor lui S. Becket, el trăiește într-un perpetuu orizont al așteptării. Dar, fiindcă peștele fabulos întârzie să apară, iar ghinionul îl persecută, Iona încearcă, prin joc, să-și contrafacă destinul, ca expresie deviată a libertății, simulând ieșirea din cauzalitate și înscenând realul. Își aduce de acasă un acvariu și, distrându-se, imită gestul ancestral: vânează câte o „față" pe care o aruncă apoi în năvodul nenorocului. Făcând din existență pretext pentru joc, Iona nu-și dă seama că în micul vas e prefigurat modelul redus al unui univers pervertit. Fiindcă nu poate prinde miticul pește visat, el pescuiește, în fond, deriziunea propriului destin care se răzbună: un pește uriaș, ieșit din hăul apelor, leviathanul biblic, îl înghite arătându-i fața nevăzută a lumii – spațiu visceral, multiplicat la infinit, a cărui unică rațiune de a fi este cumplita luptă pentru existență („veșnica mistuire"), o luptă neoprită în care peștele mare înghite pe cel mic, deopotrivă cu puțina sa „învățătură" despre viață și legile ei.

Scanned with OKEN Scanner

Spiritul originalei poezii a lui M. Sorescu e prezent încă de la începutul discursului dramatic, când Iona comentează, în timp ce primejdia se apropie, simbolul apei ca existență înțesată de un șir neîntrerupt de capcane: „Apa asta e plină de nade, tot felul de nade frumos colorate. Noi, peștii, înotăm printre ele atât de repede, încât părem gălăgioși. Visul nostru de aur e să înghițim una, bineînțeles, pe cea mai mare. Ne punem în gând o fericire, o speranță, în sfârșit ceva frumos, dar peste câteva clipe observăm mirați că ni s-a terminat apa".

Treptat, pescarul descoperă că existența se consumă între marginile unui univers piscicol, în care peștii se înghit, inexorabil, unii pe alții. Iona este, la rândul său, un abdomen de pește. Încercând să se elibereze, nu are de ales altă cale decât aceea de a fi el însuși instrumentul sfârtecării pereților mistuitori ai peștelui: „Și în loc de mine sunt tot o unghie. Una puternică, neîmblânzită, ca de la piciorul lui Dumnezeu. O unghie care sparge încălțămintea și iese afară în lume, ca o sabie goală". Unghia-sabie (sau cuțit) semnifică, după Jaspers, detașarea omului de regn, acțiunea conștientă. Instrumentul perfecționat al tăierii transformă jocul din pură gratuitate în act existențial, inversând raportul. Dacă până aici existența era numai jucată, de acum încolo existența este cea care joacă jocul. În concretul ei, acțiunea în sine rămâne zadarnică, pentru că ieșirea dintr-un pește înseamnă intrarea în alt pește, eliberarea dintr-un cerc al existenței este închiderea în altul, într-o succesiune nesfârșită de pântece concentrice de pești. Totdeauna, ieșirea din limite vechi înseamnă intrarea în limite noi: „Toate lucrurile sunt pești – observă cu luciditate, Iona. Trăim și noi cum putem înăuntru". Un „afară" sau un „dincolo", în care omul să scape de rigorile vieții oprind lanțul inextricabil al cauzalității obiective, nu e de conceput decât în nonexistență.

Apare acum limpede sensul metaforei peștelui, în care rezidă viziunea centrală a piesei: în pântecele ihtiozaurului, Iona se descoperă pe sine ca ins captiv într-un labirint în care ființele au o dublă identitate, de vânat și vânător, de jucărie a destinului și destin. Ființă rațională însă, omul e în luptă cu jocul irațional, absurd al existenței.

c. De altfel, întreaga literatură a lui M. Sorescu e preocupată de relevarea dimensiunii tragice a absurdului, evident – altfel decât la E. Ionescu sau S. Becket. Obsesia spațiului închis, în care insul e condamnat să fie un etern prizonier, apare pregnant și în *Paracliserul* (catedrala în care nu vine nimeni), și în *Matca* (casa amenințată de potop).

d. Spre deosebire de piesele amintite, în care eroii consimt voluntar supliciul recluziunii, Iona e constrâns, împotriva voinței sale, la un exil forțat în spațiul singurătății absolute. Inițial, incidentul nu-i stârnise panică, întâmplarea intrând de drept în ordinea firească a lucrurilor. Marea însăși, deși „rea", i se pare frumoasă, e o „tihnă legănătoare ca o placentă dulce", iluzia unei libertăți primare, aproape de dulcea inconștiență a copilăriei. Dar, paradoxal, în întunericul lumii în care trăiește, Iona află că este „trestie gânditoare", devine conștient de rostul său, se opune unui univers ostil și trece de la starea de inconștiență la demersul lucid: „Un sfert de viață îl pierdem făcând legături. Tot felul de legături între idei, fluturi, între lucruri și praf. Totul curge așa de repede și noi tot mai facem legături între subiect și predicat".

Scanned with OKEN Scanner

Și, pentru că între limitele acestui spațiu nu există ecou (ceilalți doi pescari sunt muți), Iona – care și el era mut, preocupat, la început, doar de „trebușoara" lui – își îngăduie acum dialogul cu sine asupra sensului existenței umane: „De ce trebuie să se culce toți oamenii la sfârșitul vieții? Știu și eu cum o fi între pești? Oamenii, mă rog, își poartă așa ranchiună și o viață întreagă... Dacă nu există ferestre, ele trebuie inventate (...) De ce oamenii își pierd timpul cu lucruri care nu le mai folosesc după moarte?...".

Între pești, simboluri ale ființelor primare, ale tăcerii și ale plutirii („totul plutește"), până la urmă ale filistinismului degradant, nu funcționează nici unul dintre atributele umanului: nevoia de comunicare cu ceilalți, sentimentul solidarității umane, setea de aspirație, căutarea identității de sine, nostalgia stabilității, dorința de libertate etc. Fiindcă toate acestea nu sunt iluzii deșarte, ci imperative ale ființei superioare, Iona caută ieșirea din labirint, întruchipând – ca individ de excepție – asaltul umanității împotriva tiraniei tăcerii, prin săparea, într-un efort sisific uluitor, de ferestre în pereții mistuitori ai peștilor – simboluri ale orizonturilor deschise în zidurile necunoscutului. Simte că prin aceste valori ființând în imanent, în ceea ce are el mai de preț, omul poate fi fixat în durată, iar specia în eternitate. Unul dintre visurile pescarului Iona era să instaleze o scândură în mijlocul mării, simbol al statorniciei în jocul neobosit al apelor, fragil popas în calea „rătăcirii înainte", pe care să se odihnească pescărușii sau vântul. Are, de asemenea, revelația purtării originare, a arhetipului primordial matern. Lumea este consecința unei perpetue (re)nașteri, străvechi mit pe care omul îl opune ireversibilității.

Ieșit, în sfârșit, la lumină, deși îmbătrânit, din spintecătura ultimului pește, pe o plajă pustie, orizontul care i se arată îl înspăimântă din nou, pentru că și acesta, spre nefericirea pescarului, este alcătuit dintr-un alt șir nesfârșit de burți de pește, „ca niște geamuri puse unul lângă altul", și între ele – el, Iona, întruchipare liliputană ce se crezuse, în fine, liberă: „Sunt ca un Dumnezeu – exclamă el, disperat – care nu mai poate învia. I-au ieșit toate minunile; și venirea pe pământ, și viața, până și moartea, dar ajuns aici în mormânt nu mai poate învia".

e. Este momentul formulării unei meditații care dezvăluie, în fapt, miezul tragediei lui Iona: „Problema e dacă mai reușești să ieși din ceva, o dată ce te-ai născut. Doamne, câți pești unul într-altul". Și, bineînțeles, al clarificării. Ceea ce păruse a fi până aici indistinct, devine explicit. Iona află o definiție a vieții („drăcia aceea frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă, formată din ani pe care am trăit-o eu"), caută un nume pentru sine („Cum mă numeam eu?"), își descoperă identitatea, ca ființă înzestrată cu atributul reflectării, singura blestemată să fie astfel („Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona!") și înțelege că – prizonier al unui univers fizic ostil – a greșit drumul, trebuind să încerce o cale „inversă", alta decât aceea a necesității ce guvernează o natură fără rațiune. Își strigă numele din depărtarea în care rătăcise și, în loc de a mai tăia burți de pește, în speranța unei libertăți iluzorii, își spintecă propriul abdomen, cu sentimentul de a fi găsit nu în afară, ci în sine deplina libertate: „Răzbim noi cumva la lumină".

Derogând de la fatalitatea biologică, Iona întrerupe astfel circuitul inconștient al naturii pentru a renaște, prin moarte, în orizontul cunoașterii: „Și acum, dacă

Scanned with OKEN Scanner

stau să mă gândesc, tot eu am avut dreptate. Am pornit-o bine. Dar drumul, el a greșit-o. Trebuie s-o ia în altă parte".

5. Concluzii: *a.* Gestul sinuciderii și metafora luminii, din final, nefiind prea clare, au dat naștere la interpretări diferite. Citind și recitind această interesantă parabolă dramatică, cu adânci implicații filozofice, ne dăm seama că ne aflăm în fața unei conștiințe care aspiră spre un „dincolo" intangibil în planul strictei biologii, de unde și sentimentul singurătății metafizice în mijlocul unei lumi mute, condamnate, în absența dialogului, la recluziune absolută. Simbolul lui Iona, contemplat în tragismul său purificator – care-l raportează pe M. Sorescu la marii dramaturgi moderni, dar îl și disociază de aceștia prin infuzia de optimism tonic ce o comunică, în ciuda unui așa-zis fatalism – este, în fapt, o încercare de mediere între „omul singur, incredibil de singur" și omenirea întreagă, omul în condiția sa umană, în fața vieții și a morții.

b. Aceeași obsesie a omului însingurat, despărțit de ceilalți, este și în *Paracliserul,* și în *Matca.* Ne putem totuși întreba: a găsit modernul Iona, prin sinucidere, într-adevăr, „leacul solitudinii", esențele spre care aspira, „misterul" pe care îl căuta? Bunul simț ne spune că umanitatea a învățat, în cursul existenței sale, să nu capituleze în fața misterelor, oricât de impenetrabile ar fi ele. Iar Iona nu este altceva decât idolul umanității esențializate. Acesta este marele adevăr pe care M. Sorescu ni-l propune, cum este bine știut, prin intermediul unui limbaj aparent comun, intenționat prozaic, într-o formulă lirico-ironică în măsură să pătrundă în profunzime toate marile probleme.

c. S-a arătat că sinuciderea nu este, în cazul lui Iona, o soluție a ieșirii din „comedia existenței", ca pentru eroii lui Camus, de exemplu (E. Simion). Nu aceasta îl preocupă, în primul rând, pe eroul lui M. Sorescu, ci posibilitatea ieșirii „din ceva", o dată ce te-ai născut, credința că moartea nu e decât un prag simbolic, „un nou capăt de drum și nu un sfârșit" în efortul individului de a se înstăpâni asupra necesarului și asupra lui însuși, ceea ce – categoric – îl situează pe autorul Ionei cu un pas înainte. Adăugăm, în plus, că nu atât asumarea morții ca rezolvare a unui destin individual (în realitate, un impas pasager) contează, cât mai ales afirmarea revoltei ca atitudine polemică față de un destin insumabil. Tragicul nu rezidă deci în moartea propriu-zisă, ci în curajul confruntării destinului propriu (destinul – jucărie) cu destinul leviathanic al lumii.

d. În planul conștiinței tragice, Iona se întâlnește, având în vedere antecedentele mitice, cu Prometeu, cu deosebirea că, în timp ce Prometeu salvase umanitatea prin puterea focului civilizator, noul Iona încearcă să vindece zbuciumul planetar, arătându-i aceleiași umanități neîncrezătoare, și tot prin sacrificiu, un alt leac tămăduitor: cunoașterea de sine, forța purificatoare a spiritului. Vorbim deci despre Iona ca despre o utopie a progresului spiritual, dinăuntrul căreia răzbate până la noi mitul primenirii sufletești.

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Citiți în paralel *Iona* și legenda biblică, încercând să relevați în ce măsură se regăsesc conținutul și semnificațiile mitului în textul lui Marin Sorescu.

Scanned with OKEN Scanner

PERSONAJELE:

MAHOMED AL II-lea – *Sultanul turcilor*
LOCOTENENTUL – *aghiotantul lui Mahomed*
PAȘA DIN VIDIN
RADU CEL FRUMOS – *pretendent la tronul Țării Românești*
PÂNZARU – *un pribegit*
ȚOMA
PAPUC – *căpitani în oastea lui Țepeș*
DOAMNA STANCA – *soția lui Toma*
SAFTA – *slujnică în casa lui Toma*
UN OȘTEAN
ALT OȘTEAN
STAN
NEAGOE – *oșteni în oastea lui Țepeș*
VĂCARUL
ÎMPĂRATUL
ÎMPĂRĂTEASA
ZUNIS – *prizonieri bizantini întruchipând Curtea bizantină*
IZABELA
STRATOS
„RĂZBOIUL"
„FINANȚELE"
HARAPUL
MARIN MĂRIN – *un copil muntean*
CADÂNA I
CADÂNA II
BAFTANGIOGLU – *comandanți turci*
BEȘLEAGĂ
TURCAN-BEG-OGLI
FLOREA
TILINA
VICA
GHERGHINA
RIȚA
MANDA
Oșteni turci și oșteni români.
(Acțiunea se petrece în anul 1462.)

Actul IV

Tabloul 20

Sultanul e nervos din cauza lungirii fără rost a acestei campanii. Se pare că nici popoarele din sudul Dunării nu se lasă ușor stăpânite: a primit vestea unei răscoale a sârbilor. Observă că-și pierde zi de zi umorul și, culmea, i-a secătuit, se pare, și vâna poetică! Tabăra turcească e așezată la poalele unei păduri. E seară, corturile încep să se liniștească. Căpeteniile turcești sunt chemate în cortul cel mai mare, unde Mahomed ține sfat.

MAHOMED *(înconjurat de oglinzi mari, care nu-l arată decât pe el. Se simte și prezența celorlalți, dar aceștia nu se văd. Vor apărea pe rând, pe măsură ce iau cuvântul):* Sunt într-o criză de creație. V-am chemat aici, ca să vă anunț, de pe această pernă, că de azi m-am lăsat de scris. *(Vagi semne de protest: „A! Dar de ce? Nu trebuia!")* Vă rog să nu stăruiți, hotărârea mea e luată. Dau ordin să nu mă mai considerați poet genial și să mă scoateți din abecedar. N-am talent. Menirea mea e să cuceresc lumea nu cu pana, ci cu sabia.

VOCI: Așa e, așa e.

MAHOMED: Ați procedat greșit că v-ați lăsat impresionați de funcția mea și ați crezut că și ceea ce produc pe plan literar ar avea vreo valoare.

O VOCE: Niște prostii...

MAHOMED: Cine-a zis: „niște prostii?"

MAHOMED: Să vină aici în față Pașa din Vidin. Mi se pare că el e... i-am cunoscut glăsciorul... măcar că și l-a mai subțiat.

PAȘA DIN VIDIN *(iese în față):* Nu m-ați lăsat să termin... Niște prostii, dar numai cele din ultima vreme. Asta am vrut să zic.

MAHOMED: Toate! Și cele dinainte sunt tot inepții, te asigur. *(Către ceilalți).* A fost singurul care a avut curajul să mă critice, singurul care a fost patriot...

VOCI ADMIRATIVE: Ei! Ia te uită! Bravo!

Scanned with OKEN Scanner

MAHOMED *(cu regret):* Şi tocmai pe Paşa din Vidin am dat ordin să-l castreze. Cum calificaţi această faptă a mea? *(Tăcere)* Aşa-i că-i incalificabilă? Mă căiesc amarnic că am procedat pripit, ca un adevărat bărbat de stat... i-am creat însă posibilitatea să ducă o viaţă tihnită, lipsită de privaţiuni. De grija femeii de mâine şi de alte griji... L-am pus paznic la haremul meu. Aşa e, Paşă din Vidin?

PAŞA DIN VIDIN: Aşa e.

MAHOMED: De azi înainte, eu voi fi numai „Cuceritorul", nu şi „Favoritul muzelor". În privinţa ideilor mele militare, nu cred că aţi avea ceva de obiectat.

VOCI: Asta-i bună! Aţi cucerit jumătate din lume. Numai Alexandru Macedon şi poate Caesar...

MAHOMED: Nici Alexandru Macedon şi nici Caesar.

VOCI: Bineînţeles... Cum s-ar putea compara? Unul s-a lăsat muşcat de ţânţari, altul şi-a permis luxul de a ţine un senat...

MAHOMED: Noi am înlocuit senatul cu haremul. Le-am luat cadânelor toga şi pumnalul. *(Râsete)* N-o să repetăm greşelile înaintaşilor.

PAŞA DIN VIDIN: Pot să mă retrag, Luminăţia ta?

MAHOMED: Stai, că n-am terminat. *(Către adunare)* Şi aflaţi că nici viziunea mea militară asupra lumii nu a fost lipsită de fisuri, dovadă că au fost unii care au criticat-o aspru!

VOCI: Cine? Cine?

MAHOMED: Paşa din Vidin.

VOCI INDIGNATE: Huo! Huideo!

MAHOMED: Îţi mulţumesc, Paşă din Vidin.

PAŞA DIN VIDIN: Nu-i nevoie. Au fost nişte simple sugestii. Oricine le putea face.

MAHOMED: Oricine putea, dar nimeni n-a făcut. Numai tu ai avut bunul-simţ să atragi atenţia... şi ceea ce-mi pare rău e că tocmai pe tine te-am castrat!

PAŞA DIN VIDIN: Nu face nimic, nu face nimic... dar, vă rog...

MAHOMED: Repetă care au fost punctele de acuzare, adică ce ai văzut tu greşit şi dăunător în politica mea din vest?

PAŞA DIN VIDIN: Nu-mi amintesc.

MAHOMED: Eşti modest. O să le înşir eu, punct cu punct. *(Către ceilalţi)* Zicea că asediul Belgradului a constituit o greşeală, pentru că le-a demonstrat creştinilor că nu suntem invincibili. Şi că nu tot ce vrem să cucerim, cucerim cu adevărat. Că Iancu de Hunedoara ne-a dat o lecţie de cum trebuia ţinută în frâu o oaste. Şi că popoarele din sudul Dunării n-au căzut c-am fi fost mai tari, ci din cauza slăbiciunii cnejilor sârbi, care au început să se lupte între ei.

VOCI INDIGNATE: Ce idei! Ce idei!

MAHOMED: Sunt originale. Istoria le va înregistra. Ca atare, spre gloria compatriotului nostru. Adevărul e că noi am ştiut să profităm de aceste slăbiciuni ale lor şi i-am cucerit cu o armată slabă... ca şi când ea ar fi fost tare... *(Râsete)* Cu această armată slabă, noi vrem acum să-l înfrângem pe domnitorul valah cu toate că Paşa din Vidin susţine că nu vom reuşi să obţinem o victorie hotărâtoare prin aceste ţinuturi, întrucât, zice, valahii au o tactică a lor pe care noi n-am studiat-o bine şi care ar putea chiar să ne fie fatală.

O VOCE: În ce constă această tactică, Paşă din Vidin, ai putea să ne spui?

MAHOMED: *(către Paşa din Vidin).* Ce zici?

PAŞA DIN VIDIN: Dacă împăratul Traian ar fi lăsat ceva scris despre campania lui în nordul Dunării aşa cum a lăsat Caesar despre luptele cu galii, ne-ar fi fost mai uşor. Am fi avut mărturii. Dar aşa suntem siliţi să dibuim.

MAHOMED: Crezi că noi n-o să fim în stare să procedăm ca Traian? *(Spre adunare)* Cu alte cuvinte, poate n-aţi înţeles, dumnealui e împotriva acestor campanii şi s-ar părea ca, după desfăşurarea de până acum a evenimentelor, să aibă dreptate. Cred că mult mai bine ar fi să încercăm să consolidăm cuceririle de până acum şi să clădim şcoli, să încurajăm artele, să facem să înflorească cultura musulmană în ţările deja cucerite... *(Pe alt ton)* Deşi, tot el a mărturisit că nu prea există o cultură musulmană.

O VOCE: Asta e prea de tot! Dar e un trădător, e un...

MAHOMED: Am expus pe larg părerile Paşei din Vidin, spre a arăta că există şi puncte de vedere diferite de ale mele. Cred că trebuie să le consultăm cu toată atenţia, să tragem toate învăţămintele, făcând să triumfe adevărul. Dorinţa noastră, a tuturor, e prosperitatea Înaltei

Scanned with OKEN Scanner

Porți și în urmărirea acestui înalt țel trecem și peste orice orgoliu ori ambiții personale. Ce părere aveți?

VOCI: Să i se taie nasul.

O VOCE: Castratul cârn.

MAHOMED: Să nu înțelegeți greșit: eu socotesc contribuția Pașei din Vidin în aprecierea faptelor mele de arme ca fiind deosebit de interesantă.

O VOCE: E un aventurier. Să i se smulgă limba...

PAȘA DIN VIDIN: Un filozof grec, scriindu-și testamentul, spunea „Scrim aceasta în fericita zi a vieții, care se întâmplă să fie și ultima zi a vieții mele".

MAHOMED: Mă tem că și tu m-ai înțeles greșit. N-o să ți se întâmple nimic. Vei avea multe zile fericite... Dă-l încolo de testament.

PAȘA DIN VIDIN: Nu mi se mai poate întâmpla nimic. Ideile mele erau greșite. Pe drept cuvânt am fost pedepsit. Tot ce face Luminăția ta e genial și...

MAHOMED *(râzând):* ...bun făcut. Dar de ce ai devenit dintr-o dată atât de slugarnic, Pașă din Vidin? Înainte erai mai bățos...

O VOCE: Mai cu... nasul pe sus. *(Râsete).*

MAHOMED: Cine a zis?

RADU *(iese în față):* Eu, Măria ta... M-a uimit purtarea Pașei, pe care și eu îl știam cu... totul altfel... cum am zis...

PAȘA DIN VIDIN: Trebuie să-i mulțumesc Măriei sale că mi-a deschis ochii... Eram un înfumurat, un ambițios, și toate cunoștințele mele nu puteau da roade din cauza femeilor. Îmi iroseam prea mult timp să cresc în ochii lor. M-am adâncit în învățătura lui Averroes și a lui De Gazzi. Și trebuie să vă spun că acolo unde muncesc, treburile merg bine. Deși ar exista o mică problemă. Aș cere, în numele supuselor Luminăției tale, cu care eu m-am consultat, o mică reformă.

MAHOMED: Spune, te ascult.

PAȘA DIN VIDIN: Membrele haremului Luminăției tale vor să li se permită să poarte fusta ceva mai scurtă. Bineînțeles, numai cât sunt în incinta haremului.

MAHOMED *(râzând):* Tot cu vederi largi ai rămas, Pașă din Vidin. Bine. Se aprobă. Du-te. *(Pașa dispare.)*

RADU: Eu sunt unul dintre cei care au fost de la început împotriva concepțiilor Pașei din Vidin, considerându-le primejdioase, fapt de care s-a convins până la urmă nu numai Luminăția ta, dar însuși Pașa. Dovadă că nu mai e pașă, și nu mai are opinie.

MAHOMED *(râzând):* Ți-am dublat birul, o să ți-l triplăm.

RADU: Chiar dacă o s-ajungem să plătim bir pe hornurile caselor ori pe ferestre, ce contează această taxă materială, pe care-o plătești și scapi, față de garanția pe care ne-o dă Prealuminatul Sultan? Vlad Dracul – pe care-l reneg ca frate – angajându-se în război continuu cu marele său vecin din sud, nesocotește voința poporului său, dorința lui de pace și supunere, pune mai presus de orice niște ambiții personale...

MAHOMED: Se pare că el se sprijină, totuși, pe ceva. Pe ce se sprijină?

RADU: Pe vânt...

MAHOMED: Atunci, cum de nu-l putem înfrânge? De ce nu-l părăsește poporul, să vină spre noi cu brațele deschise? Am trimis oameni care să-i cumpere boierii, să-i facă să treacă de partea ta. Au refuzat. Eu n-am văzut până acum vreun localnic, care să sară de gâtul oștenilor mei... prietenește, nu cu dorința de a le rupe beregata, cum s-a întâmplat...

RADU: Țara e pustie... Oștenii au dezertat din fața invincibilei oști a Luminăției Tale. Domnul cine știe prin ce văgăună încearcă să se ascundă, ca șobolul. Nu vedeți? Întâlnim doar pâlcuri dezorganizate. Se arată și dispar... Lipsește o concepție de luptă unitară...

MAHOMED: Să nu ne târâm, așa, după năluci, până în miezul munților și acolo, dintr-o dată, nălucile să-și arate colții.

RADU *(râzând):* Teama mea e că o să mă sui pe tronul de la Târgoviște ca pe un maidan părăsit.

MAHOMED: Socotesc acțiunea lui Țepeș ca pozitivă, întrucât atâță pofta noastră de cucerire. Nu-mi plac femeile care nu fac fasoane și popoarele ce capitulează fără luptă. Nu e primejdie mai mare, pentru un imperiu înfloritor ca al nostru, decât lâncezeala. Când armele încep să ruginească, sfârșitul nu e departe. Când veți tăia capul lui Țepeș, înainte de a-l arunca la câini, să mi-l aduceți să-l sărut. *(Pe alt ton)* N-au trecut decât două secole de când o ceată de voinici au pornit cu săbiile înfășurate în turbane din nisipurile Asiei. Revelația lor, dată de Allah, de

Scanned with OKEN Scanner

bună seamă, a fost că nimic nu-i fixat o dată pentru totdeauna. Se pot schimba granițe, oprima popoare, arde cetăți, amesteca limbi. Se poate da o nouă înfățișare lumii, după voia și placul lui Allah. Cel mai greu ne-a fost să punem piciorul în această lume nouă. Cel mai ușor: să-l punem pe celălalt la capătul ei. Europa e putredă, stricată, lâncedă, perversă și ascultați-mă pe mine: se vrea cucerită. Se dorește călcată în picioare. Ferească Dumnezeu, Dumnezeul lor, să-l batem pe acest ghiaur, care – fie vorba între noi – ne întrece în vicleșuguri și în cruzime, că mâine, poimâine, ne adăpăm caii în... cum se numesc apele acelea din apus, locotenente?

LOCOTENENTUL *(vine în față cu o hartă):* Păi, se numesc... au niște nume tare pocite...

MAHOMED: Chemați-l pe Stratos. *(Apare Stratos)* Gândește-te de pe acum la numele lor turcesc, limpede și sonor. *(Radu râde)* Radule, norocul tău că îmi ești drag. Ghinionul tău e că o să fii Domnul acestei țări, pe care o călcăm acum. N-o să te poți ține în tron fără ajutorul nostru: și noi n-o să te putem ajuta fără să turcim țara. Cam în cât timp crezi că s-ar putea turci Valahia?

RADU: Valahia Mică, niciodată!... *(Încurcat)* Vorbiți de turcire, în sensul nobil al cuvântului? Adică?

MAHOMED: Bineînțeles?

RADU: Păi, știu eu, că oamenii sunt cam îndărătnici... grei de cap... limba noastră are altă structură gramaticală.

MAHOMED *(larg):* Îți dau cinci secole și asta, de hatârul tău... *(Râse)* Deși, poate că ar trebui să-l întrebăm pe Țepeș. Până mâine, poimâine, încă mai e Domn. *(Se aude o bufniță)* Ce-a fost asta, bufniță?

LOCOTENENTUL: Bufniță. Dar numai una. Suntem la poalele unei păduri, e noapte. Acestor păsări le place să iasă noaptea și... așa e cântul lor...

MAHOMED: Cam sinistru. Mâine ridicăm tabăra și ne îndreptăm spre Târgoviște. Mâine seară dormim în palat; m-am săturat de cort ca de mere pădurețe... *(Către Radu)* Vor fi fiind purici. Or, Țepeș n-a avut timp să facă prea mulți purici? *(Râsete)* V-am spus că trec printr-o criză de creație. Aș vrea ca domnia-ta, Radule, să fie creația mea dinainte de criză. Poate cea mai strălucită. Pașà din Vidin îl amintea pe Caesar, care și-a povestit în scris desfășurarea luptelor sale cu galii. Aș vrea să-i urmez exemplul. Dar despre ce lupte să scriu? Dușmanii noștri au dispărut și mă întâmpină cu: gu-guu! gu-guu! *(Imită bufnița)* Scrie asta dacă poți... *(Râsete)* Ultima noastră producție poetică a fost o odă... făcută praf de Pașa din Vidin... fostul Pașă din Vidin... fostul Vidin... că l-am ars... Pașa din Vidin avea, sau poate că mai are și acum, talent de critic literar. N-o să mai compun ode, gazeluri. Mă despart în fața voastră, generali, de creația mea poetică, dedicându-mi întreaga putere de muncă faptelor de arme. Aș vrea să mai citesc doar ultimul vers din ultima mea odă – ca să-mi iasă din cap. *(Pauză, atenție încordată, Mahomed tușește, apoi recită)* „Eu pleoapa-nchis-a ochiul tău, geana-i"... *(Tăcere. Apoi aplauze.)* Cum ți se pare acest vers, Pașă din Vidin?

PAȘA DIN VIDIN *(iese în față, se gândește adânc):* Tot ca înainte, dar mult mai izbutit. Îmi vine pe buze un cuvânt, am voie să-l spun? „Genial".

MAHOMED: Mă miram eu să-mi pierd talentul peste noapte. Și-acum, poftiți în cortul de spectacole. Și ocupați-vă locurile. Vin și eu, prezența obligatorie.

HARAPUL: Aș spune și eu o vorbă. Mie, momentul cu Bizanțul mi se pare prea lung.

MAHOMED: Ha, ha. *(Apoi grav)* În teatrul istoric, ca și în istorie, trebuie să ai ce tăia. *(Întuneric. Zgomote și glasul Harapului care cârtește: „Dă, dar emoția parcă se gâtuie prea încet". Apoi, clară, vocea Locotenentului.)*

LOCOTENENTUL: Serile cădea Bizanțul. Sultanul, care era tânăr și energic, dar, în același timp plin de nemaipomenit orgoliu, reușea, după ce-l cuprinsese o dată prin forța armelor, să-l facă să cadă, în fiecare seară, de la sine.

(Se aude bufnița)

Tabloul 21

(Viitorul în față. O sală a Palatului din Constantinopol. Înalți demnitari ai Imperiului se pregătesc să participe la ceremonia botezului lui Ioachim, nepotul Împăratului. Fericita mamă, Izabela, tânără și îmbujorată de emoție, primește felicitările.)

IZABELA *(către slujnică):* Vezi, du leagănul mai departe de ușă. Să nu răcească. *(Slujnica execută porunca, mișcând leagănul de aur, în care se poate ghici, printre dantele, pruncul.)*

Scanned with OKEN Scanner

RĂZBOIUL: Trebuie să fii fericită că e băiat.
IZABELA: Dacă trebuie, sunt fericită, domnule ministru de război. Eu mi-aș fi dorit o fată. Cu vremurile pe care le trăim! Atâtea războaie...
FINANȚELE: Fetele sunt o pacoste pentru vistierie...
O VOCE: Atenție, vorbește ministrul de finanțe... *(Râsete)*
RĂZBOIUL: Ești obsedat de problema banilor, dragă...
FINANȚELE: Iar ministrul de război nu vede decât carne de tun.
IZABELA: Iar ați găsit un prilej să vă tachinați? *(Către ministrul de război)* E adevărat, am auzit c-ar năvăli turcii?
RĂZBOIUL: Asta se aude de vreo 30 de ani... *(Sigur pe sine)* Nu vin ei încoace...
FINANȚELE: Dacă nu vin... dacă încă nu vin... asta nu e din cauză că s-ar teme de oastea lui...
RĂZBOIUL: Vrei să spui c-au aflat că e vistieria goală? N-au de ce se osteni! Prin urmare, ar fi meritul tău că ne-ai pustiit înaintea turcilor? *(Râsete)*
IZABELA: Lăsați sfada... Amândoi aveți merite mari în stavila puhoiului turcesc. Cum zice și unchiul: „Amândoi niște încurcă lume". I-ați încurcat și pe turci... *(Curiozitate)* E adevărat că sunt catolici?
RĂZBOIUL: Dacă sunt păgâni? *(Râsete)* Asta-mi amintește de întrebarea unuia: „E adevărat că Papa acesta ar fi mai catolic decât Papa celălalt?"
IZABELA: Ce dacă sunt păgâni? N-or fi având nici un Dumnezeu?
ZUNIS *(către Finanțe):* Drăgălaș copil... Păcat că vremurile sunt așa cum sunt...
FINANȚELE *(dă să zică ceva, o observă pe Izabela, care s-a apropiat de grupul lor. Ia un pahar și închină):* În sănătatea prințului Ioachim, nepotul Măriei-Sale Constantin Paleologu, Împăratul Bizanțului... *(Arătând spre copil)* Sper că știe că ne găsim la Curtea bizantină. *(Râsete)* Sau n-a fost încă informat?
IZABELA: O să afle peste câțiva ani, când...
RĂZBOIUL: ...când o fi prea târziu...
ZUNIS: Viitorul în față... să stăpânească și să mărească Imperiul Bizantin.
IZABELA: Mulțumesc, domnule Zunis.
FINANȚELE: Păcat că vremurile sunt așa cum sunt.
IZABELA: Dar cum sunt vremurile, domnule? Mie mi se par normale...
ZUNIS *(râzând):* Normale? Adică, înțeleg... Toate mamele sunt optimiste. Altfel n-ar mai naște prunci vii și nu i-ar mai hrăni cu lapte. Nu-mi pot închipui o pesimistă născând. Rostul femeii e să creadă în viață și să creeze viața.
IZABELA *(iritată):* Și al bărbaților e să facă viața imposibilă. Am auzit că vin niște bărbați... o nebunie... Nu cred în mitul ăsta... Că ar fi fioroși și așa mai departe... Sultanul Mahomed e poet și știe șase limbi: greaca, latina, araba, caldeeana și persana. E un om luminat... Și destul de tânăr.
ZUNIS: Ce e mai grav e că nici dumnealui nu crede. *(Arată către ministrul de război.)*
IZABELA: Și de ce e grav?
ZUNIS: Pentru că răspunde de paza cetății... Care are atâtea mâini... Unele popoare asiatice... înfățișează zeitatea supremă cu o mulțime de mâini... bune și rele. Depinde în ce mână încapi.
FINANȚELE *(se apropie de grup, împreună cu ministrul de război):* Observatorii străini apreciază că numai o năvălire ar mai fi în stare să umple golul...
RĂZBOIUL: Gol?
IZABELA *(râzând):* Al vistieriei... Bine spus... Poate vin cumva cu daruri...
FINANȚELE: Acum, să fim sinceri, lumea are nevoie de puțină barbarie...
RĂZBOIUL: Prea ne-am rafinat...
ZUNIS: Suferim de păcatul trândăviei...
IZABELA: Așa gândesc și eu... Ceva proaspăt din afară: ceva tare! Poate ne-om mai dezmorți... Avem nevoie de stimulenți. *(Pe alt ton)* Să am iertare, dar doctorul meu mi-a mărturisit că în scurtă vreme tot Imperiul Bizantin va fi impotent... E groaznic...
ZUNIS *(râzând):* Dacă n-ar fi prunci printre noi, am mai crede...
IZABELA: Da, dar mâine? Dar poimâine?
FINANȚELE *(îngrijorat):* Serios? Toți bărbații?
IZABELA: Toți. Și toate femeile... Cică nu știu ce ar fi stricat în alimentație... Mâncând dulciuri, omenirea și-a stricat dantura... Acum e pe cale să-și strice și simțul autoconservării...

Scanned with OKEN Scanner

ZUNIS: Vedeţi?
FINANŢELE *(către Zunis):* Mai bine ai da ordin să dubleze garda la porţile cetăţii...
RĂZBOIUL: Partea proastă e că n-avem armată.
IZABELA: Şi asta o spune chiar ministrul de război!... Cum e posibil aşa ceva? Chiar n-avem oaste?
RĂZBOIUL: Avem, dar nu e în stare să lupte.
IZABELA: De ce?
RĂZBOIUL: Din cauza opiniilor divergente... Fiecare soldat are o altă convingere politică. Şi când se întâlnesc mai mulţi, încep să se certe şi să despice firul de păr în patru. Am încercat să adun un corp de armată pentru o trecere în revistă. A degenerat într-o revoluţie şi o contrarevoluţie simultană.
FINANŢELE: Poate că au dreptate. Oamenii au început să gândească...
RĂZBOIUL: Ce rost are să te baţi?
IZABELA: Am impresia că au înnebunit cu toţii. Dar văd că vine Patriarhul. Înseamnă că Măria sa o să-şi facă în curând apariţia şi putem boteza copilul. De n-ar fi răcit, mititelul, de când aşteaptă *(Se îndreaptă spre leagăn).*
ZUNIS: A fi împărat înseamnă o chestie încurcată...
FINANŢELE: Măria sa ştie cât e de greu... Deşi nu prea ia seama la zvonurile astea alarmante... Că vin, că nu vin... Turcii ne-au fost întotdeauna inferiori prin religie şi prin... tot. Şi-apoi, Mahomed a dat în ultimul an o serie de declaraţii, prin care garantează pacea în lume.
RĂZBOIUL: Când o să învăţăm să nu mai credem în declaraţii?
IZABELA: Acum, nici să vedem totul în negru...
FINANŢELE: Da, da, turcii ne-au fost întotdeauna inferiori. Ia, o adunătură de musulmani... *(Rumoare în rândul celorlalţi oaspeţi)*
ZUNIS: Lumea văd că se agită. Înseamnă că a apărut Împăratul...
IZABELA (bucuroasă): Naşu'... Trebuie să sosească dintr-o clipă în alta, să ia copilul în braţe şi să-l sloboadă în cazan...
ZUNIS: Ceremonia botezului e sfântă...
(Apare Mahomed, cu o suită de ostaşi. Împăratul, legat, e îmbrâncit în sală. Toţi înlemnesc.)
MAHOMED: Am sosit, eu sunt nasul. *(Un turc îi spune ceva la ureche)* Iertaţi-mă, am greşit. Naşul. Unde e pruncul? *(Merge la leagăn, ia copilul în braţe.)* Unde e cazanul cu apă? *(Se observă cazanul, într-un colţ. Mahomed se apropie de el, desface copilul din scutece şi-i dă drumul în cazan. Izabela ţipă, se repede să-l scoată. E prinsă şi legată)* Să nu se mai spună că turcii nu cunosc taina botezului. Le place chiar foarte mult să boteze. Aduceţi-l pe Împărat. *(Împăratul e împins lângă cazan)* Şi Împăratul ăsta e un prunc, în felul lui... Nebotezat... *(Face semn. Împăratul e împins cu capul în cazan.)* Nu mai vin turcii... *(Aplauze... deodată se aud afară strigăte, ţipete de luptă, vacarm.)*

Tabloul 22

SAFTA: Apă tulbure înseamnă necaz... Dar ce necaz ar putea să ni se întâmple? Doar nu suntem noi la prima bătălie!
DOAMNA STANCA *(continuând):*... şi parcă cineva săpa o groapă în grădină. Zicea că trebuie să-mi îngroape poarta, să nu putrezească. Auzi, ce idee, să-mi îngroape poarta, să nu putrezească...
SAFTA *(tresărind):* Taci, că parcă aud paşi.
DOAMNA STANCA *(ascultă):* Vine! *(Veselă)* Îl ştiu după umblat... Să ne ascundem. Să creadă că ne luară tătarii. Că veniră între timp tătarii. *(Se ascund)*
TOMA *(intră):* Nu e nimeni în casa asta?
DOAMNA STANCA *(iese de după uşă, îi sare de gât):* Nimeni... Dacă-ntârzii atâta... Altă dată nici n-o să ne mai găseşti acasă, năvăleşte cineva şi ne fură... *(Luându-i seama)* Dar eşti cam palid!
TOMA: Galben de frumos! Dacă de-atâtea zile, tot cu paloşul în mână!
DOAMNA STANCA: Care pe care?
TOMA: Ei... trebuie să mă întorc... Ţepeş îl aşteaptă mai la munte...
DOAMNA STANCA: Mulţi?
TOMA: Potopenie... Mi-e milă de cal. I-au tăiat picioarele cu coasa. A căzut sub mine...

Scanned with OKEN Scanner

SAFTA: Am făcut o fasole bătută, o nebunie... şi varză acră...
DOAMNA STANCA *(ia o cană cu apă şi un şervet):* Uite, apă rece, să-ţi torn să te speli!
TOMA *(cam pierdut):* Da, da... *(Se spală)*
DOAMNA STANCA: Ţine şervetul...
TOMA: Da, da... *(Se şterge)* Greu a fost... Vin mereu peste Dunăre... Ne-am împărţit în mai multe pâlcuri... Grosul oastei noastre îl aşteaptă la deal. La urmă ne-am întors şi i-am îngropat pe ai noştri.
SAFTA: Masa e gata de mult!...
TOMA *(ostenit):* Parcă nu mi-e foame deloc. Parc-aş vrea întâi... ventuzele.
DOAMNA STANCA *(pierdută):* Ai răcit?
TOMA: Un junghi în şale.
SAFTA *(speriată):* Al meu când zicea că are un junghi, chiar avea un cuţit în şale. Din asta i s-a şi tras... De la iatagan.
DOAMNA STANCA *(îl priveşte cu atenţie):* Sânge. Te-au rănit! De fiecare dată, te-alegi c-o rană. Eşti însemnat ca un răboj, încrustat ca un toiag.
TOMA: Aş! O simplă răceală... Dacă-mi pui tu ventuzele... mă înzdrăvenesc. O să fie ca şi când m-ar fi pişcat un purice.
SAFTA: Ventuzele – lucru sfânt. Astea ştiu şi eu că trag răceala.
DOAMNA STANCA: Ţi-o ia cu mâna.
TOMA: Cât îmi pui ventuzele, mă mai odihnesc o ţârâ... La urmă, om mânca... Şi pe urmă, om vedea ce-om mai face...
SAFTA *(vine cu cutia de ventuze. Oftează):* Nu se mai fac ventuze în ziua de azi. Se fac de toate – în afară de ventuze.
DOAMNA STANCA: Lumea cu mofturi. Cică-i leac băbesc.
TOMA: Băbesc-nebăbesc, aşa şi-au căutat sănătatea şi mama şi tata şi moşu'meu... Şi le-a mers bine... *(Se dezbracă până la brâu, e plin de sânge.).*
DOAMNA STANCA *(îngrijorată):* Pierduşi mult sânge?
TOMA: Cine mai ştie? Am avut atâtea griji. Era să pierd totul... de-asta mi-era mie. Turcii veniseră cu alt Domn, să-l pună pe tron. Azi-noapte. Vodă s-a băgat peste ei în tabără. Am atacat şi noi. Da' prea puţin. Turcii au fugit, dar n-am putut să-i batem că erau prea mulţi. Îi înghesuiseră într-o vâlcea... Atunci cu oştenii după mine... atunci m-a împuns unul cu lancea, dar abia am simţit... după aia am şi uitat de rană... sunt încă tânăr, sângele se face la loc cât ai zice peşte...
DOAMNA STANCA *(cu reproş):* Cât o să ţină şi tinereţea asta? Ţi-am spus să stai mai de-o parte, mai pe margine, şi să dai porunci. Eşti ăl mare.
TOMA: Poruncesti, poruncesti, dar trebuie să pui şi mâna. *(Se-ntinde în pat)* Acum îmi trece, cât ai clipi din ochi... *(Oftând)* Bine mai e şi-acasă... În aşternutul tău.
DOAMNA STANCA: Altădată nu disprețuiai nici așternutul străin. Ai ajuns la vorba mea... Doamne iartă-mă! Tot acasă tragi... şi-ţi pui ventuzele.
TOMA *(încercând să glumească):* Aici nu mai ai moarte... Sau chiar dacă mori, e ca şi când n-ai muri... pentru că rămâi acasă... groapa ta, pământul tău...
SAFTA *(pregătind ventuzele):* Întoarceţi-vă cu spatele şi trageţi pantalonii cât mai jos. Descingeţi brâul.
TOMA: Brâul... lasă-l aşa... Nu vă atingeţi de el...
DOAMNA STANCA: Or te doare rău?
TOMA: Parcă... Eh, un fleac, o mică răceală.
SAFTA: Să le punem pe spinare, trag mai bine...
TOMA: Nu. Întâi pe piept. Parcă n-aş vrea să dorm cu faţa în jos. *(Safta îşi suflecă mânecile, începe să-i facă frecţia, apoi îi pune ventuzele una câte una, ajutată de Doamna Stanca, care ţine şomoiogul aprins.)*
SAFTA *(aplicând o ventuză):* Ia te uită ce-a mai prins! Aţi răcit tare de tot. Ăsta da, curent!
DOAMNA STANCA: Unde s-a dat lupta? A fost loc deschis?
TOMA *(sec):* La Oieşti.
DOAMNA STANCA: Anul trecut a fost la Scăieni, adică-n iulie, nici n-a trecut un an.
SAFTA: Acum doi ani i-am biruit pe ăilalţi la Popeşti şi tot aşa... de fiecare dată rănit şi răcit, şi tot ventuzele, săracele v-au făcut bine. *(Terminând treaba)* Gata! Acum să staţi aşa şi să nu mişcaţi, să nu le doborâţi... să tragă bine...

TOMA: Ar trebui să vină și pietrarul.
DOAMNA STANCA: De ce să vină acum, în puterea nopții?
TOMA: Să scrie și lespedea aia...
DOAMNA STANCA: A, uitasem. *(Merge la o lespede, care stă rezemată de un perete).* După fiecare bătălie, numaidecât vine pietrarul și sapă cum a fost, dac-am pierdut ori am câștigat, când și unde...
TOMA: Lucrurile astea, dacă nu le scrii imediat, se uită. Vin bătălii noi, se uită cele vechi... și e bine să se știe și cele vechi. Acum să-i spui pietrarului să cioplească așa: „Iară în iunie 19, cu ajutorul lui Dumnezeu, la Oiești"...
DOAMNA STANCA *(cu o presimțire):* De ce să-i spun eu? Îi spui dumneata.
TOMA: Eu oi adormi... sunt obosit...
DOAMNA STANCA: A!
TOMA *(neliniștit):* De ce nu vine?
DOAMNA STANCA: Știu și eu?
TOMA: Du-te, Safto, vezi ce-i cu el. Adu-l încoace.
SAFTA *(dând indicații):* Mai stați o țâră și i le luați. Eu mă duc să aduc pietrarul... Masa o pun când vin. *(Iese)*
TOMA: S-a dus?
DOAMNA STANCA: S-a dus..
TOMA: N-am prea avut nici noi când să fim singuri. Ziceam să mai stăm de vorbă.
DOAMNA STANCA *(cu un tremur în glas):* Păi, că toată viața ce-o să facem, n-o să vorbim?
TOMA: Ei, da... o să tot vorbim. Da' uite că nu ne săturăm... Cum te-ai gătit tu astăzi? *(Dă s-o privească.)*
DOAMNA STANCA: Nu mișca. Pică ventuzele. Cum să mă gătesc? Cu țoalele ăle mai bune. Mi-am pus și salba.
TOMA *(după o pauză):* Îți stă bine cu salba la gât.
DOAMNA STANCA: Dar parcă nu știu ce ai astăzi. Vorbești așa...
TOMA *(după o pauză):* Cum?
DOAMNA STANCA: Așa...că-mi vine să plâng...
TOMA: De ce să plângi? *(Ca să schimbe vorba)* Ce zice Safta că mi-a pregătit pentru masă?
DOAMNA STANCA: Tot felul de bunătăți.
TOMA: De post?
DOAMNA STANCA: Da... Dar a tăiat cocoșul.
TOMA: A pomenit ceva de... varză călită?
DOAMNA STANCA: Nu, acră... cu puțin ulei.
TOMA: Parcă aș pofti o foaie. *(Doamna Stanca se duce și aduce o foaie de varză)* E acră.
DOAMNA STANCA: Să-ți aduc ceva dulce? Pune niște miere. Miroase a floare de salcâm, c-au înflorit pe coastă.
TOMA: Lasă... mâine...
DOAMNA STANCA: Trag ventuzele?
TOMA *(semn că da):* Oo... *(După o pauză, în care Doamna Stanca se tot foiește prin casă, neștiind ce să facă.)* De când ne-am luat... n-am avut și noi parte de odihnă...
DOAMNA STANCA: Vremuri crâncene... S-a isprăvit și țuica. *(Râde)* Așa zise Safta.
TOMA *(Râde):* Știi că nu prea beau.
DOAMNA STANCA: Tot felul de vânzoleli...
TOMA: Abia ne-așezasem la casa noastră... o seamă de războaie...
DOAMNA STANCA: Am terminat de țesut pentru biserica de la Argeș. Femeile de pe-aici au făcut țesături noi.
TOMA: Foarte bine.
DOAMNA STANCA: Nu m-ai scos și pe mine în lume deloc. Mereu în satul ăsta. Nici tu zaiafet, nici tu...
TOMA: Zaiafet ai avut.
DOAMNA STANCA: Adeseori mă întreb, ce ești tu: căpitan de oaste ori...?
TOMA: M-am simțit bine între țărani, mi-ar fi plăcut să merg la coasă, să țin coarnele plugului...
DOAMNA STANCA: Nu erai tu făcut să te bați în războaie.
TOMA: Am apărat satul ăsta. Și de fiecare dată...

Scanned with OKEN Scanner

DOAMNA STANCA *(în timpul acesta a luat ventuzele una câte una):* Bun! Acum facem frecția!
TOMA: N-a venit pietrarul?
DOAMNA STANCA: Trebuie să vină.
TOMA *(ca pentru sine):* Și al douăzecilea la Oiești.
DOAMNA STANCA *(îi face frecție pe piept):* Aoleu! Ești rece. Ce-i cu tine? *(Toma tace. Doamna Stanca, stins.)* A și răcit.
(Intră Safta cu Marin Mărin, copilul cu cenușa, care aduce într-o traistă dalta și celelalte scule de pietrar.)
SAFTA: Pietrarul nu s-a mai întors. Tot așa-l așteptau cu masa și pe el...
MĂRIN MĂRIN: Bunicul avea obiceiul să vină primul.
DOAMNA STANCA: Aa... *(Safta îl observă pe Toma și începe să jelească.)* Taci... Îl trezești. E tare ostenit. *(Către copil)* Tu știi să citești?
MĂRIN MĂRIN: Știu... Dar numai dacă a scris bunicul. Îi cunosc scrisul. Dacă e scris de altcineva, nu știu... că sunt mic...
DOAMNA STANCA *(îi arată lespedea):* Bunicul a săpat. Ia încearcă... *(Copilul silabisește textul din cronică. Doamna Stanca ia dalta și i-o dă):* Scrie așa: „Iară în iunie, 19, cu ajutorul lui Dumnezeu"... scrii?
(Copilul începe să cioplească.)
SAFTA *(făcându-și cruce):* Doamne, ce poveste. *(Dă să plângă.)*
DOAMNA STANCA: Taci, că e ostenit.
SAFTA: S-a-ntâmplat așa de multe ori. Venea acasă din război, se culca și murea... La urmă se scula sănătos. Vezi, războiul e lucru greu. O dată am tras și clopotele și el s-a ridicat a treia zi în capul oaselor: „Ce e hărmălaia asta?" Lumea s-a speriat, cică: „Aoleu! Păi, pentru înmormântare". Și el s-a ridicat și s-a răstit la lume: „Duceți-vă că n-am murit. Nu mai poate omul să tragă un pui de somn... Am fost ostenit, na! Am dormit mult?" „Azi era a treia zi. Groapa era făcută, lespedea dusă la cimitir". „Să mi-o țineți aici, în odaie, n-o mai duceți la cimitir. Nu murim noi, așa, cu una cu două". *(Merge la Toma. Îl pipăie, îngrijorată.)* Rece.
MARIN MĂRIN *(cioplind):* Bunicul m-a învățat să țin dalta în mână și să dau cu ciocanul. Tata – tot pietrar. Da' a murit de mult, în războiul celălalt... De-atunci a scris tot bunicul, care începuse treaba. Bun. Cunosc scrisul foarte bine și acum scriu eu. Acum săpăm litera „i". Trebuie să vină așa, dar mă cam doare mâna.
DOAMNA STANCA *(îi ia mâna și-l ajută):* „i" de la iară. *(Se aud clopotele.)* Safta, da' ce se aude acolo? Auzi?
MARIN MĂRIN: Clopotele. A mort.
DOAMNA STANCA: Lumea asta, cum se grăbește! *(Merge la patul lui Toma și-l privește lung.)* Trebuie să fi fost o bătălie foarte grea. El niciodată n-a spus cât e de greu. Întotdeauna când se întorcea plin de sânge zicea: „O simplă răceală". *(Clopotele se aud din nou.)*
MARIN MĂRIN: *(săpând cu dalta):* Iară. Și după iară, ce vine?
DOAMNA STANCA: Iară în iunie 19, cu ajutorul lui Dumnezeu, ne-am izbit cu păgânii la Oiești".

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Preliminarii. Primele piese ale lui Marin Sorescu, *Iona, Paracliserul, Matca,* sunt parabole ale destinului uman. Pornind de la situații existențiale limită (omul față în față cu moartea) și dezvoltându-le în subiecte-simbol, parafrazate după mari mituri (al lui Iona cel închis în burta unui pește, al Meșterului Manole și al potopului), dramaturgul-poet vorbește despre îndârjitul efort al omului de a nu-și accepta condiția tragică: Iona luptă împotriva absurdului situației sale și se detașează de ea prin ironie, Paracliserul se închide singur în interiorul unei biserici (unei idei, unei credințe pe care și-a asumat-o) și-o desăvârșește prin propriul sacrificiu, iar Irina, învățătoarea din *Matca,* moare

Scanned with OKEN Scanner

înecată de puhoaie ținând deasupra capului copilul care abia se născuse, într-un impresionabil gest al solidarității și continuității omenești.

Cu *Răceala* și *A treia țeapă,* Marin Sorescu se îndepărtează de problematica și factura pieselor anterioare, de caracterul foarte general al meditației dramatice, și se apropie de istorie, adică de ipostazele particulare ale existenței. Aici filozofia e încorporată în întâmplarea istoriei. Evenimentele sunt astfel organizate, încât sensul lor să releve idei mai mari și mai generale despre patrie, popor, unitate, libertate, neatârnare sau moarte, ca preț suprem al nemuririi unui neam.

Răceala a apărut în 1976 în revista „Teatru", și s-a jucat în 1977 la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" din București. A fost publicată în ediția bilingvă, româno-engleză, în 1978 la Iași și retipărită la Craiova, într-o versiune îmbunătățită, în volumul *Teatru* – 1980. Întrucât modificările de structură și de replică sunt mari, am luat în considerație în comentariu doar forma ultimă a piesei.

2. Tematica. *Răceala* este o tragedie istorică inspirată din neîncetata luptă a poporului român pentru apărarea independenței și ființei naționale. Plasată în timp în epoca lui Vlad Țepeș și evocând, concret, un eveniment al anului 1462 (Mahomed al II-lea, învingătorul de curând al Bizanțului, conduce o expediție militară, terminată catastrofal, împotriva Țării Românești), piesa proiectează o viziune mai cuprinzătoare asupra istoriei.

Marin Sorescu nu se apropie de istorie cu intenția de a reconstitui întâmplarea de la care se pornește, de aceea în *Răceala* nu trebuie căutată autenticitatea detaliilor. Istoria e conținută, nu exprimată direct, evenimentele semnifică o idee, sunt etern posibile, aparțin unei „istorii" a poetului, care, mișcându-se în cuprinsul și în limitele schemei istoriei adevărate, vede mai adânc, intuind elementul repetabil al fenomenelor.

Optica e universal modernă. Arta trebuie să scoată dintr-un eveniment, prin distanțare în timp și spațiu, o idee mai generală și Sorescu procedează întocmai. Privirea lui de sus asupra lui Mahomed, asupra epocii (care e a Renașterii, a secolului al XV-lea) și asupra secretelor rădăcini ale valahilor, care reușiseră să facă zid „din te miri ce ierburi, piepturi și credințe nestrămutate", este un mod de a înțelege relația dintre literatură și istorie.

3. Construcția dramatică. Spre deosebire de *Iona,* care are o structură riguroasă, fără fisură, ca un univers etanș, *Răceala* e construită ca un mozaic de episoade cu o relativă independență. Numărul mare de tablouri din cele patru acte reprezintă o dovadă de mobilitate a acțiunii, dar varietatea de planuri și de personaje e stăpânită printr-o organizare antitetică a tuturor forțelor centrifuge aduse de istorie în conflict.

În linii mari, indiferent de locul de plasare în desfășurarea subiectului, tablourile realizează imaginea a două lumi aflate într-un contrast total: **universul năvălitorilor,** dezordonat, strident, demențial, gravitând orbește în jurul lui Mahomed, și universul celor care-și apără „sărăcia și nevoile și neamul", **universul Țării Românești și al poporului ei de țărani** luptând împotriva otomanilor la chemarea lui Țepeș.

Scanned with OKEN Scanner

Construcția aceasta e tranșantă nu numai în imagine, ci și în stil, ton, cuvânt, sentiment. Tabăra lui Mahomed alcătuiește un tablou grotesc, încărcat cu situații absurde, personajele și pretențiile lor sunt luate peste picior. Istoria e bătută cu familiaritate pe umăr, e demitizată prin vorbe de duh, paradoxuri, anacronisme și sclipitoare dialoguri.

Tabăra lui Țepeș, absent el însuși ca personaj, dar prezent ca spirit, cuprinde un tablou al țării în manifestările ei rituale de viață și luptă. Perspectiva e tragică. Gluma se transformă în gravitate simplă, nota ironică e înlocuită cu tonalitatea liturgică, simbolul izgonește anecdota, ceremonialul spulberă pălăvrăgeala.

În tabăra lui Mahomed bântuie hazardul, arbitrariul, oamenii sunt decapitați sau mutilați în mod absurd, la capriciul tiranului. În tabăra lui Țepeș bântuie moartea sacrificiu, ca asumare firească a unui destin tragic. Obiceiul de a muri simplu, ca dintr-o răceală oarecare, s-a moștenit de la părinți și e lăsat moștenire copiilor. Eroii acestui pământ se duc pe rând „să moară puțin", ca să renască permanent în șuvoiul fără de sfârșit al celor care fac, în anonimat, adevărata istorie a popoarelor. *Răceala* a fost pentru români – termenul e folosit într-o accepție metaforică – o „boală istorico-ereditară".

Caracteristic pentru întreaga construcție a piesei este **actul al patrulea,** alcătuit din trei tablouri, sugerând cele trei linii ale subiectului. Între imaginea celor două tabere aflate în conflict, Sorescu așază imaginea tragicomică a unor prizonieri întruchipând Curtea bizantină. Închiși într-o cușcă agățată de coada căruței sultanului, aceștia au rolul de a aminti stăpânului marea lui biruință asupra Bizanțului, dar în mănunchiul de semnificații ale piesei simbolizează condiția umilitoare a celor învinși, ilustrând celebrul dicton latin *Vae victis!* (Vai de cei învinși!) Ei sunt cheia de înțelegere a rezistenței românești.

Tabloul inițial din actul al IV-lea (tabloul 20 al piesei) îl prezintă pe Mahomed hotărât să se lepede de masca lui de om al Renașterii (cititor al textelor clasice, poet, reformator al culturii musulmane) cu care se împăunase până atunci, pentru a deveni militarul genial, „Cuceritorul" crud al Europei. Pentru aceasta ține sfat în cortul cel mare, dar căpeteniile lui nu se văd decât atunci când iau cuvântul să-l lingușească. Expunerea lui de motive este o fină luare în răspăr a capriciilor tiraniei.

Tabloul următor (tabloul 21) este spectacolul histrionilor bizantini care pregătesc ceremonialul botezului lui Ioachim, nepotul lui Constantin Paleologul, împăratul mort și înlocuit cu un impostor. Mahomed intră și el în joc, și, în aplauzele asistenței, ucide și pe urmaș, și pe împărat, simbolizând ideea că puterea lui cumplită, care a decapitat Bizanțul, se va întoarce și asupra Europei. Dar în acel moment se aud de afară strigăte, țipete de luptă, vacarm, ceea ce sugerează un atac neașteptat al lui Țepeș, despre care ni se va povesti, ca în teatrul clasic, în următorul tablou. Prin acest pasaj de alarmă, scriitorul vorbește, în fond, de rolul istoric al micilor țări române, care au ținut în frâu, cu prețul unor sacrificii tragice, nebuna poftă a colosului otoman de a cuceri și sfărâma bătrânul continent. Dacă unele țări au ajuns la un nivel remarcabil de civilizație și cultură, un preț – și nu modest – l-au adus popoarele din estul Europei, care și-au sacrificat prin rezistența lor, pentru sute de ani, firescul proces al Renașterii proprii. Acesta este mesajul de o subtilă filozofie politică a lui Marin Sorescu.

Scanned with OKEN Scanner

În ultimul tablou (tabloul 22) se închid semnificațiile întregii construcții dramatice. În tabăra românilor, o femeie (Doamna Stanca) își așteaptă bărbatul să vină din război. Toma, căpitan al lui Țepeș, se întoarce palid, „galben de frumos", și – într-un ritual de o adâncă intensitate patriotică (în care se implică elemente de gândire tragică din poezia noastră populară) – moare simplu, ca dintr-o „răceală", nu înainte de a cere să se taie în piatră cronica seacă a încă unei bătălii: „Iară în iunie 19, cu ajutorul lui Dumnezeu, ne-am izbit cu păgânii la Oiești", ca semn al lungului șir de lupte prin care un popor și-a păstrat neștirbită în veac dorința de libertate.

4. Personajele. *Răceala* e o piesă cu multe personaje, unele cu o individualitate pregnantă, altele – simple siluete simbolice. La polii conflictului se află Mahomed și Țepeș. Firesc ar fi fost ca ei să reprezinte personajele principale. Sorescu găsește o soluție mult mai ingenioasă. Scrie o piesă despre Mahomed și Țepeș, dar fără Țepeș.

Vlad Țepeș este un simbol, absent fizic, dar prezent prin spiritul său răspândit în toți cei care reprezintă spațiul românesc. Țepeș ar putea fi Papuc, Toma sau oricare ostaș al lui și chiar femeile care frământă lutul și fac din el ziduri de apărare. Personalitate fascinantă, de dimensiuni legendare, a cărei faimă s-a răspândit în lume prin mitul lui Dracula, nepotrivit nici cu faptele istorice, nici cu aspirațiile aprigului voievod, Vlad Țepeș e semnificat în piesă în spiritul adevărului istoric. Spin otrăvit în călcâiul lui Mahomed, numele lui Țepeș plutește amenințător peste invazia trufașului otoman, ca un memento că există întotdeauna cineva care se va opune cotropitorilor. Pentru Mahomed e un mister, pentru că nu înțelege pe ce se sprijină forța lui:

„... cum de nu-l putem înfrânge? De ce nu-l părăsește poporul, să vină spre noi cu brațele deschise? Am trimis oameni care să-i cumpere boierii, să-i facă să treacă de partea ta (a lui Radu cel Frumos, n.n.). Au refuzat. Eu n-am văzut până acum vreun localnic, care să sară de gâtul oștenilor mei... prietenește, nu cu dorința de a le rupe beregata, cum s-a întâmplat."

Mahomed al II-lea este conturat în tușe groase. Asupra lui se dezlănțuie înclinația lui Marin Sorescu spre parodie, șarjă, pamflet, anecdotă. Mahomed simbolizează puterea care ajunge să nu mai încapă în propriile straie și începe să se întindă, dar, pe măsură ce se întinde, se și destramă. Din punct de vedere dramatic, e cel mai izbutit personaj, complex și monumental, dar într-un sens caricatural. Viclean, imprevizibil, plin de sine, visător, sceptic, energic și obosit în același timp, sultanul e de fapt un mare mizantrop, cu o inteligență seacă și crudă. Lovește neiertător și nedrept. Lupta lui împotriva lui Țepeș e derizorie, are mobiluri care țin de instinct, nu de rațiune politică, târât fiind de inerția forței sale de mare putere militară.

O excelentă șarjă a megalomaniei renascentiste a sultanului realizează Sorescu în paginile în care acesta se confruntă asupra artei cu Pașa din Vidin. După ce-l încurajează să critice, îl mutilează cumplit, făcându-l să abjure de la propriile principii mai cu efect decât o făceau în Europa inchizitorii:

„– Cum ți se pare acest vers, Pașă din Vidin?" – îl întreabă la sfârșit. „– Tot ca înainte, dar mult mai izbutit. Îmi vine pe buze un cuvânt, am voie să-l spun? Genial" – răspunde nefericitul care și-a pierdut instinctul revoltei.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre celelalte personaje – multe simple marionete care se învârt în jurul lui Mahomed – se disting, prin varietatea profilului uman, românii, începând de la **Radu cel Frumos** (ambițios nevolnic și trădător, pentru că vine cu oaste străină împotriva propriei patrii) și pitorescul pribeag **Pânzaru,** până la căpitanii **Toma** și **Papuc** sau femeile care-și așteaptă bărbații cu mâncare caldă și-i priveghează după datină, atunci când mor, cu respect și mai ales cu demnitatea de a nu se lăsa înfrânte de durere.

5. Modalități artistice. *Răceala* este o construcție antitetică între tragicul eroic și comicul absurd. Comedia stării de degradare la care duce puterea este realizată cu procedee artistice din cele mai potrivite. Tehnica lumii pe dos e modalitatea cea mai obișnuită. Prin ea se tinde să se comunice contradicțiile, haosul, răsturnările ilogice ale unui imperiu convulsiv. Stilistic, acest lucru e realizat printr-un limbaj dezordonat, cu deraieri de la logică, cantonând în mărunțișuri, cu metafore ale unor construcții în gol, pe nisip, care frizează absurdul. Replicile au un ton de o familiaritate copleșitoare și acest ton le distruge orice metafizică. Nici o idee înaltă nu țâșnește din ele, sunt o lungă și interminabilă pălăvrăgeală. Scenele de mimare a vieții bizantine sunt o ilustrare elocventă în acest sens. Prin prisma pălăvrăgelii, morala, idealurile sunt pervertite, golite de orice semnificație. Ideea este că istoria nu poate fi trăită decât organic, așa cum o trăiesc românii, și nu ca funcție, ca rol, într-o cușcă de circ.

Tonul familiar e prezent și în articulațiile tragice ale piesei. Uneori nu lipsește nici umorul ironic („Bucătăria românească e renumită" – exclamă cu mândrie un soldat care mănâncă mămăligă goală). Dar important e aerul ritual pe care Marin Sorescu reușește să-l dea mișcărilor, gesturilor și cuvintelor. Prin această simplitate gravă, el aduce un elogiu tăriei și filozofiei oamenilor care, fără să ignore suprematia morții, s-au făcut că n-o văd și au știut să se sacrifice cu seninătate pentru libertate.

II. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Încercați să înscrieți piesa lui Marin Sorescu în tradiția bogată a dramei istorice naționale.

Scanned with OKEN Scanner

HORIA LOVINESCU
1917–1983

S-a născut la Fălticeni în 1917. Absolvent al Facultății de Litere și Filozofie din București. Debutează în 1953 cu drama *Lumina de la Ulmi*. În literatură s-a manifestat aproape exclusiv ca dramaturg.

Piesele sale sunt drame psihologice sau sociale *(Citadela sfărâmată, Surorile Boga, Febre)*, alegorii și parabole *(Hanul de la răscruce, Moartea unui artist, Omul care și-a pierdut omenia)*, drame istorice *(Petru Rareș)*.

Socotit autor al unui teatru de idei, Horia Lovinescu dezbate fie probleme legate de condiția și poziția intelectualului român, fie probleme mai largi, care preocupă gândirea contemporană. Conflictele dramatice sunt, de obicei, colocvii inteligente, uneori cam livrești, între personaje care trăiesc o situație existențială dilematică. Limbajul neologistic nuanțează abstract opozițiile din planul ideilor, dar nu are funcția de individualizare psihologică a eroilor. Stilul e mai ales demonstrativ.

MOARTEA UNUI ARTIST

I. PREZENTARE GENERALĂ

1. Preliminarii. Pornind de la motivul popular al Meșterului Manole care a inspirat și piesele de teatru ale lui Octavian Goga, Lucian Blaga și Adrian Maniu, Horia Lovinescu tinde spre o reprezentare dramatică a motivului creației, care să se constituie ca răspuns polemic la adresa interpretărilor anterioare, și a unor probleme din teatrul contemporan referitoare la condiția tragică sau absurdă a omului.

Atacând punctele de criză ale existenței, Horia Lovinescu accentuează tocmai acele relații care îi dau omului șansa de a se salva. Eroul lui va muri împăcat, învingând spaimele prin forța purificatoare a artei. Creația este „semnul puterii omului asupra haosului și morții". Convingerea că prin ea nu va muri de tot („non omnis moriar") produce o atitudine de împăcare superioară, liberă de teamă: artistul se transfigurează în artă și prin artă, chiar când dispare ca individ, se întoarce izbăvitor în eternitate. Conștiința amenințată descoperă aici punctul de sprijin pentru a-și păstra demnitatea.

Motivul Meșterului Manole este reinterpretat de Lovinescu într-un spirit modern, iar ideea sacrificiului se relevă într-o construcție dramatică de evidentă

Scanned with OKEN Scanner

tendință realistă. Cadrul este al epocii contemporane, iar eroul, Manole Crudu, un sculptor român de faimă mondială.

2. Structură dramatică. Subiectul se dezvoltă ferm, printr-o acumulare aproape explozivă de conflicte. Întors în țară după o absență de patru ani, Manole se vede pus în fața unor contradicții fundamentale, care-l antrenează într-un plin proces de criză existențială.

Mai întâi e boala. Are 58 de ani și medicul îl avertizează că orice efort înseamnă moarte. Dar repausul îl înspăimântă, deoarece vede în el sfârșitul artei sale. Își propune să reia lucrul, cerându-i ajutor fiului său, Vlad:

MANOLE: ...Despre artă voiam să stăm de vorbă, Vlad. Ți-am văzut atelierul.
VLAD *(crispat):* Și?
MANOLE *(cu precauțiune, ca să nu lovească prea tare):* Cred că nu te-ai găsit încă.
VLAD: Te referi la căutările mele?
MANOLE: Ții să precizez? Bălăceala psihanalitică mi-a produs totdeauna repulsie. Faptul că mărunțaiele sunt așezate mai jos decât capul nu le conferă adâncime. Falsele profunzimi, ca și falsele înălțimi mă crispează. Cât despre căutările formale, Vlad, nu sunt rodnice decât atunci când știi bine ce ai de spus. Și că merită s-o spui.
VLAD *(bufonând):* Despre măreția omului! Vorbe, tată. Cine mai crede în ele?
MANOLE: Și răspunderile? Tot vorbe sunt?
VLAD: Răspunderi! De-abia izbutesc să mă simt responsabil față de mine, și uneori și încercarea asta mi se pare caraghioasă. Mă uit în oglindă și-mi vine să râd. *(Ironic).* Bunul dumitale prieten, Brâncuși, făcea totuși păsări măiestre și coloane neterminate.
MANOLE: Da. Aveam viziuni diferite. Chestiune de temperament. Eu am fost un sangvin și un lacom de viață. Dar arta lui Brâncuși, ca a oricărui mare artist, făcea parte din ordinea și frumusețea lumii. Când a murit, am simțit că e mai puțină lumină în jur. Și, pe urmă, sculptura lui e fătată, nu ouată.
VLAD *(palid):* Aș putea ști mai exact ce nu-ți place la mine?
MANOLE: Fără menajamente, nu? Ca între doi oameni de meserie. Nota de diletantism. În ceea ce faci tu e o lipsă de siguranță și totodată o ostentație agresivă, care pot fi admise la un amator, dar nu la un meșter adevărat. Și ai treizeci de ani.
VLAD *(izbit ca de o măciucă):* Mulțumesc. *(Dă să plece.)*
MANOLE: Vlad!
VLAD: Nu văd ce ai mai putea să-mi spui. Cred că e destul de clar, nu?
MANOLE: Vreau să-ți fac o propunere. Convenabilă pentru amândoi sper. Mă asculți? *(Glacial, Vlad ridică din umeri.)* Doctorul mi-a interzis să lucrez deocamdată, și asta mă deprimă cumplit. Eu sunt ca un bou care trage la jug. Dacă n-am în ce mă opinti, dacă nu curg rânduri de sudori pe mine, nu mai am nici un rost, mă simt ca o cârpă, ca o boarfă.
VLAD: Da, ai fost atât de absorbit de munca dumitale, toată viața, încât nu ți-a mai rămas timp să te gândești și la alții. Mă întreb cum de-ai aflat că mă ocup de sculptură.
MANOLE *(acuză șocul și, la început, caută o dezvinovățire):* Bine, dar eu ți-am înlesnit intrarea la Institutul de artă și...
VLAD: Adevărat, m-ai recomandat! Cine era să-ți respingă fiul? Dar, de fapt, între noi și animalele din casă n-ai făcut niciodată vreo deosebire. Când erai bine dispus, după lucru, se întâmpla să ne ridici de pielea gâtului, ca pe niște pisoi și să ne sărută. Dispuneai să avem de mâncare, haine, bani, dar, la drept vorbind, niciodată n-ai știut că ai doi fii. Nu izbuteam să te interesăm. Cel mai găunos bloc de marmură a fost totdeauna, pentru dumneata, mult mai important decât noi. *(Pauză.)* Să știi că nu acuz, constat.
MANOLE *(nu ia prea în dramă cuvintele lui Vlad, dar le recunoaște justețea):* Da, am fost un tată prost. Ticăloasa asta de sculptură e o amantă nesățioasă. Îți soarbe și măduva din oase. Ai să vezi și tu. *(Râde.)*
VLAD: Eu n-am geniu.
MANOLE: Dar e simplu ca bună ziua, omul lui Dumnezeu. Vreau să realizez proiectul „Zburătorul". De zece ani mă gândesc la el. *(Se duce la birou și, agitat, scoate o serie de*

Scanned with OKEN Scanner

schițe.) Uite, am toate schițele gata. *(I le arată, febril.)* Înțelegi, o statuie care să sugereze saltul omului într-un ev, să se înalțe până la mit. Și, băiatule, totul e studiat până în amănunt. Dar n-am puterea să lucrez. Nu pot ține dalta. Aș cădea pe drum. E gigantică, blestemata. Pe când tu ești tânăr. Aș sta tot timpul lângă tine, te-aș învăța, te-aș conduce, ți-ai face și tu o ucenicie solidă, onestă, trainică. După asta ai putea să-ți ții meseria în degetul mic. Te-ai juca în bile cu tot ce știu colegii tăi. Ți-o făgăduiesc. Ce spui, nu-i grozav? E? *(a ajuns la maximum de euforie. Și de-abia atunci realizează surâsul înghețat al lui Vlad)* De ce râzi?

VLAD *(îl privește mai departe, surâzând. Apoi surâsul se transformă într-un râs puternic și rău):* Ha-ha-ha! Colaborare! Dumneata, capul și eu, unealta. Ești șiret, tată, dar eu țin la mica mea personalitate.

MANOLE: Nu-ți place proiectul?

VLAD: Nu-i contest un soi de genialitate iresponsabilă. Ca a unei forțe naturale. Dar nu-mi place. Cred că mi-am câștigat și eu dreptul să-ți spun câteva adevăruri. Arta dumitale, în întregime, nu-mi place. *(În derâdere.)* Apologia puterii creatoare a omului! Noul Adam! Triumful rațiunii! Ai o filozofie învechită, de predicator umanist, tată. Nu înțelegi nimic din spiritul adevărat al timpului. Chiar dacă aș vrea să lucrez cu dumneata, n-aș putea. Am o altă concepție despre artă.

MANOLE *(furios):* Pe dracu! N-ai nici o concepție! Nu ți-o fi plăcând predica mea, dar sculptura mea stă. Pe când a ta e ca o bâlbâială care încearcă să imite vorbirea.

VLAD *(pentru prima dată aprins, până acum a fost rece și ironic):* Perfect. Bâlbâială! Nici nu știi ce bine ai nimerit. Dar nu o bâlbâială ce încearcă să imite vorbirea, ci care-și bate joc de ea, îi dă cu tifla. Prefer să mă bâlbâi, decât să fac fraze frumoase. E mai onest. Îmi bâlbâi neputința. Mă simt mai cinstit și mai curat trăind în urangutan, decât simulând credința în mitul dezumflat al omului. Și, în loc să sculptez „Zburător" și „Primăveri", eu vreau să mă bâlbâi, să mă bâlbâi, să mă bâlbâi! *(Iese).*

Dialogul dintre tată și fiu evidențiază nu numai o ruptură între concepții, asupra artei, ci și o dramă a familiei. Disensiunile estetice ascund cu greu nemulțumirea finală. Conflictul va lua amploare după apariția celui de-al doilea fiu, Toma, care-l renegă ca artist din cu totul alte motive decât Vlad. Pentru Toma, care face studii științifice, universul artei a rămas prea mic față de „setea și mijloacele formidabile de cunoaștere ale științei":

MANOLE: Prin urmare, tu nu mai ești sensibil la Rembrandt, la Phidias, la Bach.

TOMA: Ba da. Însă operele lor vin spre mine, din trecut, încărcate cu o istorie spirituală a omului simbolizând drame și etape. De aceea, îmi dau o cutremurare de solidaritate fraternă. Pe când în fața artei de azi, rareori am sentimentul esențialului. Între universul dumitale și universul cercetărilor mele e o prăpastie de eră geologică...

În sfârșit, un alt domeniu în care suferă un eșec total este dragostea. Simțindu-se din ce în ce mai singur, ar vrea să legalizeze, prin căsătorie, o veche legătură cu actrița Claudia Roxan, care însă îl refuză:

MANOLE: Tu chiar nu vrei să te măriți cu mine?

CLAUDIA: Rolul de soră de caritate îl pot îndeplini și fără să trec pe la Starea Civilă. Dacă-l mai pot îndeplini.

MANOLE: Dar îmi ești dragă.

CLAUDIA: Știu. Însă îți sunt de douăzeci de ani. Așa că, ce rost mai are să schimbăm ceva, formal?

MANOLE *(furios):* Ascultă, tu îmi joci aici un rol, te crezi pe scenă. Cu voi, actorii, nu știi niciodată pe ce lume te afli. Ce te-a apucat?

CLAUDIA *(râzând):* S-ar putea să joc puțin, Man. Prea sunt emoționată, ca să fie adevărat. Și, la urma urmei, n-am dreptul să-mi scriu și eu, o dată, rolul? *(Cu intensă pasiune strângându-i capul la piept.)* Ah, ce mult, ce mult te-am iubit, omule...

MANOLE: Și eu, Claudia.

Scanned with OKEN Scanner

CLAUDIA: Tu n-ai iubit cu adevărat niciodată, Man. Și pe nimeni. În afară de sculptura ta. Restul a fost surplus de bogăție. Risipă. Chef.
MANOLE: Nu-i adevărat. Te-am iubit.
CLAUDIA *(punându-și mâna pe gură):* Vrei să te ajut eu să vezi limpede în tine?
MANOLE *(după o clipă):* Spune.
CLAUDIA: În primul rând, ești de un egoism monstruos, rapace și fără scrupule în tot ceea ce nu e arta ta.
MANOLE: Dar arta mea concentrează tocmai ceea ce e mai bun în mine. Cu ce-ai vrea s-o hrănesc, dacă m-aș risipi?
CLAUDIA: Știu, Man, nu e nevoie să te aperi. Eu te-am iubit în ciuda egoismului ăstuia, și poate și pentru el. *(Glumeț)* M-a impresionat. E atât de monumental... *(Cald)* Știam că se răscumpără înmiit, undeva. Dar lasă-mă să-mi continui demonstrația.
MANOLE: Ascult.
CLAUDIA: Așa încât ceea ce numești tu dragoste a fost, în viața ta, doar pinten pentru imaginație și senzualitate, nu sens de existență și împlinire. Am știut asta și am acceptat.

Claudia nu-l părăsește, rămâne lângă el pentru a-l ajuta, ca să-i împrăștie sentimentul singurătății și al spaimei de moarte.

Ratarea experienței erotice nu se termină însă aici. Manole se îndrăgostește de Cristina, fata menajerei lui, al cărei fior adolescentin îi trezește setea de viață: „Pentru mine – îi spune el – tu însemni mai mult decât îți poți închipui, pentru că tu, prezența ta... e viața. Înțelegi?"

Iubirea pentru Cristina, nelămurită în esența ei, e un motiv să-și reia activitatea, încercând să-i modeleze chipul într-o statuie a adolescenței. Dar lucrurile se complică. Cristina îl respinge („Maestre, Dumneavoastră sunteți pentru mine ca un luceafăr... eu vă iubesc ca o fiică..."), iar Toma i-o răpește cu totul.

Eșecurile acestea, aproape simultane, izolarea în singurătate, în ciuda notorietății, complexele bătrâneții, reproșurile celorlalți, boala produc în eroul lui Lovinescu spaimă și greață. El simte în jurul său neantul:

„Știi că uneori am senzația că nu tu, ci că nimic nu mai există cu adevărat? M-apucă o neliniște cumplită și, deodată, cu mirare, văd, în sensul cel mai propriu al cuvântului, cum realitatea se dislocă, crapă, ca o pojghiță zguduită de cutremur, se subțiază".

Criza se rezolvă în sensul pe care propria lui existență de artist i-o impune, aceea de a sculpta până în ultima clipă:

„M-ai învins, strigoaico. De-acum înainte n-am să-mi mai ascund capul în nisip, ca să nu te văd, n-am să mai încerc să fug. O să te privesc drept în față! O să te văd numai pe tine! *(Cu un fel de satisfacție a disperării.)* Și o să-ți fac chipul, ca să înnebunească alții de frică și greață."

Manole se închide în atelier și modelează într-un grup alegoric propria lui spaimă de gol, de tenebre. După ce termină, se simte eliberat. Catharsis-ul artei și-a arătat din nou puterea:

„N-am făcut-o eu – îi explică lui Vlad –, ci frica mea. Acum, frica asta nu mai e în mine, ci acolo, pe soclu, deșuchiată și nerușinată. De aceea am râs înainte, pentru că am descoperit dintr-o dată... că nu-mi mai este frică. *(Cu exaltare)* Niciodată n-am fost atât de liber și de puternic ca acum. *(Își duce deodată mâna la piept, cu o expresie de cumplită durere)* Nu-i nimic, asta n-are nici o însemnătate. A obosit hoitul. Se cere la odihnă. Atâta tot."

Scanned with OKEN Scanner

Lui Manole Crudu nu-i mai e frică de moarte. Zbaterile sale se sfârșesc. Criza omului și a artistului a anulat tot ce era uscat și anchilozat în viața lui, l-a cuprins ca o flacără încinsă, și din această ardere va renaște ca pasărea Phoenix. Manole se va realiza decisiv tot în planul artei, dar acest ultim pas înseamnă o împăcare în toate. Chiar și cu ideea alunecării în neființă:

MANOLE *(ducându-și mâna la gât):* O să am din nou o criză...
VLAD *(speriat):* Să chem, totuși, pe cineva.
MANOLE: Nu vreau să văd pe nimeni!
VLAD *(cu timiditate):* Eu pot rămâne lângă tine, tată? *(Manole ridică ușor din umeri, cu un gest de indiferență, dar și de acceptare.)* Să știi că, de fapt... te-am iubit întotdeauna. *(Manole, care s-a rezemat de speteaza scaunului, cu ochii închiși, ridică doar mâna, în semn de tăcere:)* Ssst!
MANOLE *(surâzând):* Tot ea e mai tare. Tu o auzi?
VLAD: Pe cine?
MANOLE *(surâzând):* Privighetoarea. *(Apoi scoate un strigăt.)* Dadă!
DOMNICA *(intrând):* Sunt aici, Manole.
MANOLE: Gata, dadă. E timpul. Dă-mi mâna.
DOMNICA: Uite-o, Manole, dragul meu băiat, dada e lângă tine, nu-ți fie frică.
MANOLE: De ce să-mi fie frică? „Soarele și luna..." Nu-i așa, dadă?
DOMNICA: Așa-i, Manole! *(Și în vreme ce Manole își acoperă fața cu pelerina, psalmodiază într-un cutremurător crescendo.)* „Și la nunta mea/ A căzut o stea./ Soarele și luna/ Mi-au ținut cununa./ Și-am avut nuntași/ Brazi și păltinași,/ Preoți, munții mari./ Pasări, lăutari,/ Păsărele mii/ Și stele făclii!"

3. Personajele. Ca și alte piese românești, *Moartea unui artist* este construită în jurul unui personaj central, cel mai bine definit atât ca intenție, cât și ca realizare scenică. Prin **Manole Crudu** scriitorul a dorit să reprezinte drama omului ajuns într-o situație-limită a existenței sale. Artist, dar și cetățean, tată, dar și bărbat îndrăgostit, bătrân apăsat de glorie, dar și de singurătate, Manole trebuie să înfrunte, ca orice muritor, sfârșitul.

Atacat din toate părțile, el se apără pe sine și, mai ales, își apără principiile pe care și-a clădit opera. De aceea, Lovinescu îl caracterizează mai întâi din unghiul de vedere al concepției sale asupra artei. Manole crede în om și în forța rațiunii. „Somnul rațiunii zămislește monștri." Aforismul gravurii lui Goya devine pentru el, ca artist, principiu fundamental. Manole va cultiva o artă luminoasă, care „să afirme și să ordoneze, nu să nege și să dizolve", o artă care să fie „semnul puterii omului asupra haosului și morții." Printr-o astfel de artă, demnitatea umană rămâne nealterată: „În imensitatea unui univers ostil și indiferent, unica soluție pentru om e de a rămâne cu înverșunare fidel lui însuși, de a rezista fricii de abis, de a se bate împotriva necunoscutului și de a câștiga teren pentru ordinea lui umană."

Creația l-a absorbit pe Manole într-atât, încât, subordonându-și viața unui singur impuls, nu s-a putut realiza la nivel egal și în alte privințe. Boala îi relevă, într-o străfulgerare de conștiință, criza sfâșietoare în care a intrat. Claudia îl refuză și Cristina îl respinge, băieții îi privesc cu ostilitate principiile sau, pur și simplu, le consideră depășite, arta însăși este în primejdie prin neputința de a mai lucra, moartea e prin apropiere.

Horia Lovinescu își construiește personajul principal pe un lanț de opoziții, care conturează o dramă complexă: a bărbatului, a tatălui, a omului, a artistului.

Scanned with OKEN Scanner

Ca bărbat, și-a sacrificat iubirea artei. Egoismúl, de care îl acuză Claudia, e un adevăr al psihologiei creației. Manole s-a folosit de dragoste „ca pinten pentru imaginație și senzualitate, nu (ca) sens de existență și împlinire." Sentimentul a însemnat elan pentru o nouă idee sculptată în piatră.

Ca tată, a ratat experiența familiei. Vlad îi reproșează același egoism, ca și Claudia:

„Da, ai fost atât de absorbit de munca dumitale, toată viața, încât nu ți-a mai rămas timp să te gândești și la alții".

În raporturile lui Manole cu fiii, Horia Lovinescu valorifică o temă mai veche și de circulație în spațiul culturii românești: aceea a creației care absoarbe procreația. (Ideea pleacă din *Legenda Mănăstirii Argeșului* și poate fi regăsită în *Bietul Ioanide* de G. Călinescu.) Vlad și Toma se distanțează diferit de tatăl lor: unul prin complexare, celălalt prin seninătate, dar Manole înțelege că amândoi trăiesc independent de el și în afara familiei lui: „Da, am fost un tată prost. Ticăloasa asta de sculptură e o amantă nesățioasă."

Ca om, trăiește spaima singurătății, a sfârșitului, și, mai ales, a destrămării certitudinilor lui asupra caracterului rațional al existenței. Este criza cea mai adâncă a conștiinței sale, din care nu va ieși decât atunci când, biruindu-și frica, își va recăpăta un nou echilibru interior.

Ca artist, Manole Crudu se vede pus în situația de a-și nega principiul artei ca expresie exclusivă a rațiunii. Sculptura pe care o dăltuiește într-o titanică încleștare cu sine însuși are alte resorturi: „Nu e o plăsmuire omenească, ci contrariul ei, un obiect de panică, o negație palpabilă. Însăși moartea" – afirmă Vlad. Prin ea se eliberează de tenebre, regăsind sensul fundamental al artei ca permanență re-creație a vieții: „Viața trebuie încontinuu recreată. Dacă vrei să fii un artist, ești obligat să accepți munca asta de Sisif".

Finalul, apoteotic, este o reașezare a artistului pe soclul de pe care părea că se prăbușise. Personajul este viabil: are vigoare, coerență artistică și verosimilitate psihologică.

Celelalte personaje sunt concepute pe principiul perechilor contrastante. **Vlad** și **Toma** sunt „jumătățile" opuse ale întregului, care e Manole: „lui Toma i-ai dat lumina, iar mie tenebrele din dumneata" – declară Vlad. **Claudia** și **Cristina** reprezintă trecutul și prezentul erotic al lui Manole, în același timp, maturitatea și candoarea feminină. **Domnica** face pereche cu Manole însuși, ambii realizând, din unghiuri existențiale diferite, aceeași atitudine de împăcare superioară cu ideea de moarte. Domnica aduce în atmosfera piesei misterul mitului popular al *Mioriței*.

Structura acestor personaje este destul de schematică și convențională. Doar Claudia Roxan e construită problematic, pentru că, asumându-și responsabilitatea față de Manole prin sacrificiul propriei fericiri, trăiește și ea o dramă a dragostei și bătrâneții, ca și Manole. Cristina și Domnica sunt simboluri poetice ale candorii și înțelepciunii, ale vieții și morții. Toma este cel mai șters dintre personajele cu rol în conflict, iar Vlad este pus de la început într-o poziție de netă inferioritate față de Manole, drept pentru care înfruntarea de idei dintre ei nu se ridică niciodată la o tensiune tragică, fiind de fapt o însăilare de truisme în spiritul limbii de lemn a epocii.

4. Concluzii. În ciuda acestor imperfecțiuni, *Moartea unui artist* rămâne una dintre cele mai bune piese ale lui Horia Lovinescu, prin curajul de a aborda o

Scanned with OKEN Scanner

problematică eternă a artei și de a-i da un răspuns personal, prin realitatea artistică a personajului principal și printr-o construcție ascendentă a conflictului, care comunică, prin ultimele replici, un autentic fior de tragedie.

II. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE

Stabiliți o paralelă între Manole Crudu și personajul principal din drama *Meșterul Manole* de Lucian Blaga.

TEODOR MAZILU
1930–1980

S-a născut la București la 11 august 1930. După liceu absolvă o facultate muncitorească. Jurnalist, prozator și dramaturg.

Moare la 18 octombrie 1980.

Funcționează ca redactor la ziarele și revistele literare ale vremii.

Bibliografie selectivă: *Galeria palavragiilor,* Ed. Tineretului 1957; *Vara pe verandă,* Ed. Tineretului 1966; *Bariera* (revăzută), Ed. Albatros 1970; *Aceste zile și aceste nopți,* Ed. Tineretului 1972; *Cântece de alchimist* (poezii), Cartea Românească 1972; *Pălăria de pe noptieră* (schițe și povestiri), Cartea Românească 1972; *Frumos e în septembrie la Veneția* (teatru), Cartea Românească 1979; *Înmormântarea pe teren accidentat* (nuvele), Ed. Eminescu 1973; *O singură noapte eternă* (roman) Ed. Eminescu 1975; *Doamna Voltaire* (schițe și scene comice), Cartea Românească 1979; *Mobilă și durere. Comedie în trei părți,* Ed. Eminescu 1981; *Soarele și ambianța* (schițe și nuvele), Ed. Minerva 1983.

MOBILĂ ȘI DURERE

I. PREZENTARE GENERALĂ

1. Preliminarii. Teodor Mazilu se înscrie în seria acelor autori apreciați și contestați simultan, cu o literatură provocatoare, iritantă, generatoare de stări paradoxale în rândul publicului, și de intoleranță în rândul criticilor.

Peste timp, scriitorul a rămas drept un creator de gen nou, între tragedie și comedie, în care sistemul de valori suferă mutații mai aproape de configurația spiritului contemporan. Este, într-un cuvânt, produsul tipic social-artistic al deceniilor producătoare de angoase, de taciturni solitari în căutare de „măști-formule" de comunicare.

Acest scriitor este, poate, singurul care a unit satira cu starea de meditație, într-o formă rară, cu mare forță de impresionare și fixare în memoria cititorului:

Scanned with OKEN Scanner

„piesele lui Teodor Mazilu sunt mai puțin exerciții ironice pe un subiect, dar foarte adesea meditații substanțiale, cu accente deseori profund tragice, asupra naturii umane, asupra existenței în corelații cotidiene, căreia îi sunt subliniate mișcările marcate de banalitate și deriziune." *(Romulus Diaconescu, Dramaturgi români contemporani,* Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1983).

În lumea personajelor lui Teodor Mazilu adevărurile se diluează în forme aberante, care vor să fixeze un mod „de gândire și de viață" în afara conștiinței colective sau individuale, instalat deja în societatea contemporană autorului. „Impostura", „suficiența", „lichelismul" și „megalomania deșănțată" sunt personaje ale aventurii de relativizare a adevărului. Rezultatul este un comic „amar", incisiv și moralizator, ca formă personală a creatorului de a reprezenta viața și de a analiza complexitatea ființei umane.

La sfârșitul deceniului al șaptelea, Teodor Mazilu își concentrează atenția asupra relației „fericire-suferință" („Câtă ticăloșie!" „Câtă poezie!" este gândul guvernator al personajelor sale). Autorul construiește matur, atent la nuanțe, la particularități de rafinare, de transfigurare a autenticului în fals, a pozitivului în negativ.

Cea mai bună piesă a lui Teodor Mazilu este, din această perspectivă, *Mobilă și durere,* scrisă în 1979.

În programul de sală, într-un „Cuvânt înainte", autorul își anunță tema: „suferințele bunăstării", într-o etapă actuală de „stabilitate" a înfloritoarei „burghezii proletare". Cu exigență, autorul urmărește formele decadenței instaurate în vârful ierarhiei sociale.

ACTUL I

Biroul tovarășului Sile.
Mobilă stil de la Consignația, nu din cea fabricată de cooperativă

SCENA I

GORE: Bună dimineața, tovarășe Sile!

SILE (deschide larg fereastra): Just, tovarășe Gore, bună dimineața, ai pus degetul pe rană. Bună dimineața. Just. Așa e..., cerul e albastru. Păsările ciripesc. Ei și? Eu nu mă las impresionat de farmecul naturii. Eu merg mai departe. Mă simt sănătos și împăcat cu mine însumi. Un șef trebuie să fie optimist, ascultă-mă pe mine, bagă-ți mințile în cap, odată și-odată o să ajungi și tu șef!

GORE: Eu șef? Niciodată... Nu cobiți, tovarășe Sile. Ca șef n-ai nici o siguranță. Azi ești, mâine nu ești. Nu e bine să fii prea în față. Eu mă simt bine ca subaltern. Îmi place să n-am idei. Numai ideile altora mi se par idei personale. Îmi place să se țipe la mine. Îmi place să se bage groaza în mine. Îmi place să tremur de frică. Cu cât ești mai mic, cu atât ești mai mare. Dacă Napoleon Bonaparte ar fi știut ce plăceri grozave avem noi, subalternii, noi cei călcați în picioare, cei striviți, cei subapreciați, ar fi murit nu de mâna englezilor, ci de ciudă.

SILE: Și eu visam încă din copilărie să fiu subaltern, însă nu mi-a mers. Și eu visam să se țipe la mine, cum visează orice om. Și eu visam să dârdâi de frică, însă n-a ținut figura. Am fost avansat o dată, încă o dată, și încă o dată și iată-mă, la patruzeci și cinci de ani, directorul cooperativei „Avântul mobilei". E trist, dar asta e...

GORE: Așa e viața... Capacitatea dumneavoastră ieșită din comun...

SILE: O, doamne, doamne, sufrageria mă-sii de viață! Capacitatea mea ieșită din comun? Ia spune tu! Ce vină am eu că sunt capabil? Ce vină am eu că natura m-a înzestrat cu atâta seriozitate și atâta spirit organizatoric? Ce vină am eu că sunt dat dracului de deștept? Ce vină am eu?

GORE: Nici una. Așa v-a fost scris, să vă meargă bine.

Scanned with OKEN Scanner

SILE (isteric): Afară! Afară!

GORE (imită și el cu slugărnicie indignarea șefului, fără să știe despre ce e vorba): Afară! Afară!

SILE (dezvăluie ce anume nu-i convine): Ce caută aici fotoliul ăsta idiot? Ce caută aici, în biroul meu? Cu ce drept...?

GORE: E ultimul tip produs de cooperativa noastră...

SILE: Ultimul tip? **(Izbucnește în plâns)** Și ce dacă e ultimul tip? Pe mine mă duceți? V-am interzis să-mi mobilați biroul cu mobila produsă de cooperativa pe care o conduc cu succes. Eu știu mai bine decât oricine că mobila produsă de noi este de proastă calitate. Jalnică! Nici bătut în cuie n-aș dormi într-un pat fabricat de cooperativa „Avântul mobilei", al cărei director cu onoare sunt. Fotografiile astea dați-le clienților, nu mie! Eu vreau mobilă stil!

GORE (duce fotoliul în altă parte).

SILE (după ce s-a mai liniștit): M-a căutat cineva? A cerut cineva vreo audiență?

GORE (cu oarecare timiditate): Da... A cerut o audiență fratele dumneavoastră... Vai, ce mult seamănă cu dumneavoastră... Ochii, nasul, sprâncenele...

SILE: Și ce voia individul?

GORE: Nimic practic. Să vadă dacă sunteți bine sănătos.

SILE: Dacă mai vine sau dacă mai telefonează, spune-i clar punctul meu de vedere; sunt sănătos tun, și să mă lase în pace. Ce bine de ăia care n-au frați, n-au surori. Ferește-te de rude ca dracul de tămâie. Ascultă-mă, Gore, că odată și-odată o să ajungi și tu șef.

GORE: De ce să ajung șef? Că doar n-am omorât pe nimeni.

SILE: Lasă, lasă, învață de la mine. Pentru un șef rudele sunt un rău care trebuie tăiat din rădăcini. Eu n-am surori. Eu n-am mătuși, eu n-am cumnați. Eu nu mă am decât pe mine. Rudele sărace sunt bune pentru biografie, dar nu de ieșit cu ele în lume. **(După o pauză.)** Și totuși ai observat că sunt bine dispus, vesel...

GORE: Aveți ceva jucăuș în privire. Chiar așa, de ce sunteți atât de vesel?

SILE: Am pierdut la poker, astă noapte. Sunt mahmur și fericit. Nu e un sentiment de mândrie că eu, un băiat venit de la țară, am ajuns să joc poker? Că nimeni din neamul nostru n-a jucat poker... Și nu numai să joc poker, dar să și pierd la poker!

GORE (cu admirație): Asta numai boierii o păteau...

SILE: Așa e Gore... Totodată aveam însă un Grunding pe care l-am vândut la Consignația, ca să-mi plătesc datoriile. Datoriile la jocuri de cărți sunt datorii de onoare. Nu e formidabil, că eu, născut într-un cătun, am ajuns, prin forțe proprii, să pățesc ceea ce înainte pățeau numai boierii? Să trec de la popa prostu la poker, nu e un salt istoric? Nu-mi pare rău că am vândut magnetofonul, nu-i nimic, mai plec eu în interes de serviciu, îmi pare rău că l-a cumpărat catafalcul, bufnița, hiena aia de Paul... Ei, lasă, Gore, trece și asta... Alte probleme mai sunt?

GORE: Tovarășe Sile, știți bine că eu vă iubesc și doresc progresul cooperativei. Eu așa gândesc, că dacă lucrurile nu merg bine, măcar să progresăm. Cei de la cooperativa „Progresul mobilei" au fost, vă dau cuvântul meu de onoare, felicitați pentru operativitatea cu care rezolvă, de capul lor, reclamațiile oamenilor muncii. Ne-au luat-o înainte, trebuie să fim foarte vigilenți. Sunt mai corecți decât noi, li s-a dus buhul de corecți ce sunt, derbedeii! Ce, noi n-avem scrisori de rezolvat? Avem! Că suntem destul de reclamați. Că mulți sunt cu ochii pe noi. Atunci, de ce să fie ei mai corecți decât noi? Și noi putem să fim corecți, fără să pierdem nimic.

SILE (îngândurat): Extraordinar... Pușlamalele, sunt mai corecți decât noi?... Există vreo plângere la adresa noastră?

GORE: Există, n-avem de ce să ne plângem, cu reclamațiile stăm bine. Am impresia, ca să mă exprim popular, cum vă place dumneavoastră, că vor unii să ne-o coacă. Chiar acum vă așteaptă una pe birou. Și dacă noi o rezolvăm cinstit și operativ, îi îmbolnăvim de ficat pe ăia de la „Progresul mobilei". N-ar fi frumos?

SILE: Ar fi frumos... Foarte frumos... Adu reclamația.

GORE: E pe masa dumneavoastră.

SILE: Da. Iat-o, mânca-o-ar mama. S-o verificăm. Mi-ai deschis pofta de justiție, Gore. Că pofta vine mâncând. Să triumfe adevărul! Citește-o tu, că n-am ochelarii la mine.

GORE (începe să citească): Reclamație. Ăsta e titlul. „Vreau să vă informez despre o încălcare a legii cu privire la protejarea bunurilor obștești".

Scanned with OKEN Scanner

SILE: Dacă e cu averea poporului, e grav de tot, trebuie să luăm măsuri. Averea poporului nu e a noastră, ea e averea poporului.

GORE: „Vă relatez un caz-concret. În ziua de 5 mai 1974"... (melancolic): E cam mult de atunci...

SILE: N-are importanţă! Dă-i mai departe cu lectura!

GORE: Deci... „În ziua de 5 mai 1974, tovarăşul Sile Gurău, responsabilul cooperativei „Avântul mobilei", din strada Bateriilor, sectorul cinci..."

SILE: Ia opreşte-te puţin, ia opreşte-te puţin, Gore. Mi se pare ciudat. Foarte ciudat.

GORE: M-am oprit...

SILE: E ceva foarte nostim, ca să zic aşa. Ia să verificăm, e bine că eşti şi tu aici, că n-am ochelarii la mine. S-o luăm de la bază metodic, băbeşte. Sile Gurău nu sunt eu? Eu nu sunt cumva eu?

GORE: Ştiţi că sunt un om sincer... Da, dumneavoastră sunteţi Sile Gurău, vă ştie o lume întreagă, din sectorul cinci până la Mississippi, unde exportăm mobilă.

SILE: N-are importanţă că sunt eu. Trebuie să tăiem în carne vie. Mai departe. Să facem lumină. Sunt eu responsabilul cooperativei „Avântul mobilei"?

GORE: Da. Dumneavoastră sunteţi responsabilul cooperativei „Avântul mobilei".

SILE: Da. Eu sunt eu. Nu te holba la mine. Ce te miri că eu sunt eu? Citeşte mai departe...

GORE: „Tovarăşul Sile Gurău, dacă un asemenea individ se poate numi tovarăş". Ei, aici bate câmpii. Cum poate să vorbească aşa de dumneavoastră? Un asemenea individ...

SILE: Nu mai comenta. Citeşte cuvânt cu cuvânt.

GORE: „Se comportă în mod iresponsabil, criminal de iresponsabil cu bunurile cooperativei, confundându-le cu cele personale. Astfel, în ziua de sâmbătă, cinci mai, anul curent...

SILE (repetă ca în transă): Sâmbătă, cinci mai, anul curent...

GORE: „A rechiziţionat furgoneta cooperativei, ca să se ducă la restaurantul „Doi cocoşi", în scopul de a face un chef monstru".

SILE: În scopul de a face un chef monstru? Chef monstru?... Aflu lucruri noi despre mine... Nu-mi amintesc nimic. Poţi să ştii, cine poate să ştie? Omul e foarte schimbător... Să fi fost eu la „Doi cocoşi" cu furgoneta?

GORE: Personal, eu nu cred. Ce să căutaţi dumneavoastră la „Doi cocoşi" cu furgoneta? E absurd...

SILE: Dacă eşti vigilent, n-ai încredere nici în tine. Autosuspiciunea e altă faţă a vigilenţei. Trebuie să verificăm. Dacă eu sunt un ticălos şi nu mi-am dat arama pe faţă? Dacă eu mă ascund ca un netrebnic, căci am mai văzut noi chestii de astea. Ei, Gore, Gore, eu ştiu cum este făcut omul. Dacă eu nu sunt sincer nici faţă de conştiinţa mea? Cheamă-l pe Urechiatu!

(Gore se duce să-l caute pe Urechiatu)

SILE (monolog dramatic): Să fi fost eu cu furgoneta cooperativei la restaurantul „Doi cocoşi"? De ce m-aş fi dus? Vai de mine şi de mine. Aoleo, aoleo, sufrageria mă-sii de viaţă, dacă aflu că am fost la restaurantul „Doi cocoşi", dau cu mine de pământ...

2. Structură dramatică. Tabloul oferit de piesă este, într-o formulare simplă, acesta: un grup de „tovarăşi", „şefi de cooperaţie", sunt surprinşi în momentul de „apogeu" al carierei lor. După ce au alergat rapace să acumuleze baza materială a unei existenţe „fără griji", parveniţii epocii capătă noţiunea de „stil", de „ţinută nobilă" a vieţuirii pe acest palier al societăţii. Lumea este carnavalescă, în genul măştilor lui Caragiale; accentele sunt însă virulent tragice în subtext: „să triumfe adevărul" promovează demagogic un personaj (Sile Gurău) mai „canalie" decât toţi politicienii operei marelui clasic.

3. Personajele. Eroii aleargă acum după un titlu academic, un Luchian, o „femeie care să te înşele şi să te adore totodată", un câine de rasă sau o mobilă „stil". „Faţa" unui astfel de om, din „noua aristocraţie", este marcată de „spleen"; plictiseala şi nevroza sunt mimate cu măiestrie pentru a masca vanităţile

Scanned with OKEN Scanner

ego-ului. Rivalitățile simulează modele celebre și scopuri nobile, dar cad iremediabil în ridicol (**Sile** și **Paul**). Relațiile dintre personaje pendulează între imoral și amoral: amantele unuia devin nevestele altuia, se iubește, se urăște, se trăiește și se moare „la ordin", se confecționează concepte estetice și etice noi. **Sile Gurău** impune o nouă ordine: „Să bem până cădem sub masă cu sentimentul datoriei, să mergem la chef cum mergem la serviciu, fără trufie, fără idei preconcepute". **Lizica** (fosta amantă a lui Sile și nevasta lui Paul) este „enervată" de longevitatea soțului: „mi-ai promis, mi-ai jurat c-ai să mori devreme, să mă bucur și eu în tihnă de tristețile văduviei". **Melania** (fosta iubită a lui Gore, actuala nevastă a lui Sile) are descărcări patologice față de bărbatul „unealtă" (a ascensiunii sale): „Iubește-mă, dacă ești subalternul... Devoră-mă... Umilește-mă. Execută ordinul șefului și soțului..."

Asociind două secvențe din textul dramatic, trasăm linia devenirii „noii structuri" umane, cu mistificația ca unică regulă și cu punct terminus în kitsch. Un început de „drum" arată generos țelurile precise: „SILE: *Acum, iubito, după ce am făcut Wasserman-ul, după ce ne-am căsătorit, trebuie să începem o viață nouă, modernă, să ne plictisim de moarte și să ne simțim bine. Dar asta e o artă care se învață și eu vin din munți, n-o știu. De aceea, l-am chemat pe Urecheatu ca să ne deschidă capul, să nu ne facem de râs în societate, căci tu, deși ai origine burgheză, ești încă din topor...*

MELANIA: *N-am să mai fiu din topor... Ți-o jur! Chiar și mie-mi poruncesc noaptea, în somn – fii mai mondenă, Melania, fii la curent cu ce e nou... SILE: O să vină Urecheatu și o să ne-nvețe arta de a trăi, arta de o conversa, arta de a ne plictisi... MELANIA: Arta de a ne plictisi la Veneția...".*

Un final de etapă sună filozofic, ca o retrospecție a mafistofelicei transformări sub semnul urii: LIZICA (către Paul Arnăutu): „Ți-am fost infidelă, ca să-i demonstrez lui că sunt târfă, nu o femeie cinstită, cum credea el, când mă ponegrea. Și de ce crezi că iubesc arta? Tot din ură față de el, nu din iubire pentru artă. Visa o femeie cultă bădăranul. Nu mi-a fost ușor să-l ascult pe Beethoven. Nu mi-a fost ușor să plâng în fața florilor lui Luchian... Dar am plâns, ca să vadă necioplitul ce-a pierdut. Și-așa, pe căi ocolite, am ajuns să fiu exact femeia pe care o visa bădăranul. Ce mare e puterea urii..., cum te modelează, te înalță și te înfrumusețează...!"

4. Concluzii. Piesele lui Teodor Mazilu se constituie în demonstrații inteligente, într-un cod superior, estetic, ale unei teorii străvechi, mereu în actualitate: cel ce distruge un sistem de valori reconstruiește un altul, după modelul celui inițial, pe care însă îl impune cu drept de autor.

Autorul construiește, de fapt, un spectacol în spectacol: indicațiile din finalul piesei închid simetric câmpul prim de analiză a temei, constituit din indicațiile scenice. Fresca mediului, schițată sub eticheta „acasă la Sile" se completează pe rând cu personaje: *„Locuință de un violent prost gust. Seamănă mai mult cu un magazin, unde a sosit de curând marfă proaspătă. Tablourile stupide în manieră binecunoscută: țigănci, peisaje marine etc., etc. Multe, foarte multe bibelouri. Demn de remarcat că unele dintre obiectele de primă necesitate, televizor, masă de lucru, – dacă se poate spune așa – se găsesc în dublu exemplar. Magnetofoanele sunt chiar în număr de trei. Stau aliniate, cuminți unul lângă altul. Se mai observă și un covor făcut sul. N-avea unde să mai fie așezat.*

Scanned with OKEN Scanner

Aglomerarea trebuie realizată însă cu moderație, în așa fel încât bădărănia, prostul gust, să poată fi admirate în toată splendoarea lor". La sfârșit: „Fiecare personaj trebuie să înlemnească în punctul lui de vedere. Finalul trebuie să aibă duritatea unui basorelief".

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

„Este dificil de judecat teatrul lui Mazilu în raport cu formele teatrului modern. ... E o variantă de farsă tragică în care intră și tradiția de „băşcălie" muntenească; și o fină comedie a limbajului întors. Dintre dramaturgii de după război, Teodor Mazilu este printre cei mai originali."

(Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol III)

ION BĂIEȘU
1933–1991

S-a născut la 2 ianuarie 1933, în satul Băieși, comuna Aldeni, jud. Buzău, într-o familie numeroasă de țărani (tatăl se ocupa și cu vânătoarea), sub numele de Ion Mihalache. Urmează școala primară „în târlici", prin „niște noroaie teribile", în satul său și într-un sat vecin. Băiatul plăpând, respins la vizita medicală la Liceul „Hasdeu" din Buzău, va urma totuși Liceul Comercial din Buzău, în condiții aspre de internat. Este admis la Facultatea de Filozofie din București, dar va absolvi Școala de literatură „Mihai Eminescu". A fost redactor la „Scânteia tineretului", „Albina" și redactor-șef la revista „Amfiteatru" (1965–1968). Debutează cu poezie ocazională în 1951. În 1956 publică un volum de schițe agricole cu caracter reportericesc. **Alte apariții** (selectiv): *Noaptea cu dragoste* (schițe și nuvele) 1964; *Pompierul și opera* (schițe umoristice) 1971; *Sufereau împreună* 1965, 1971; *Teatru (Dresoare de fantome, În căutarea sensului pierdut, Iertarea)* 1970; *Umor, Schițe umoristice, povestiri umoristice, foiletoane umoristice, romane umoristice și alte chestii umoristice* 1970; *Umorul la domiciliu* 1981; *Balanța* (roman) 1985. Moare în 1991.

I. PREZENTARE GENERALĂ

1. Preliminarii: Critica de specialitate a decantat personalitatea lui Ion Băieșu descoperind toate însușirile creatorului autentic de proză și teatru: „fantezie comică, pasiune de moralist, capacitate de a trăi pe mai multe registre afective, simț al oralității și, mai ales, acea ușurință de a inventa subiecte simple din observarea vieții comune" (E. Simion, *Scriitori români de azi*", vol. III)

Scanned with OKEN Scanner

Codul literaturii sale nu este dificil de descifrat, iar modelele sunt identificate în concretul imediat al vieții de pe străzile urbei contemporane românești: un descendent al munteanului „Mitică", cu trena sa de încurcături, produce o ilaritate generală.

Multe din piesele de teatru provin din texte narative: *Cine sapă groapa altuia, În căutarea sensului pierdut, Chițimia, Boul și viței* etc. Maestru al parodiei, autorul exploatează până la detaliu efectele obținute din jocul între esență și aparență, dintre ceea ce personajele doresc a fi și ceea ce sunt în realitate. Trivialitatea se desfășoară în toate gamele și culorile, într-un registru care cuprinde deopotrivă tragicul și comicul.

Umorul este rezultat al contradicțiilor între situațiile create și comportamentul personajelor: tipul caracterologic preferat de autor este „plagiatorul", cel ce mimează stări, sentimente; jucând „gros", perseverent rolul care crede că i se potrivește. Comicul de limbaj este cel mai prolific: bufoneria verbală se construiește deopotrivă din cantitatea enormă a cuvintelor revărsate în dialog, cât și din calitatea discursului (individual și colectiv.) Ca și în opera lui Caragiale, personajele se caracterizează vorbind, „clișeul" fiind elementul care-l încadrează într-o tipologie. Parafrazând unul din personajele din *Administrația, căminul și cafeneaua* (Benone), reținem comicul de limbaj ca mijloc principal de sondare a psihicului personajelor la Băieșu: „Te-am citit, te-am notat, te-am bifat, ești a mea...". Ele sunt construite pe un fond tragic și sunt împinse în ridicol, de cele mai multe ori de situațiile în care viața, pe care nu o înțeleg, le creează. Astfel, eroii lui Băieșu devin „marcați" de câte o obsesie, care îi îndepărtează de realitate și îi scoate în afara „bunului Simț". Viciile prind trup și devin obiecte de studiu.

Piesa *Boul și viței* este o astfel de trimitere în registrul tragic al eternelor defecte umane: „cea dintâi traducere în limbaj realist și în situații contemporane a cunoscutei fabule despre ingratitudinea copiilor parveniți față de părinții simpli și onești." (E. Simion)

PERSONAJELE:

GELU – 40 de ani
COCA – 40 de ani, soția lui Gelu
NELU – 45 de ani, fratele lui Gelu
NUȚI – 35 de ani, soția lui Nelu
BĂTRÂNUL – 65–70 de ani
TATĂL – 65–70 de ani

Sufrageria apartamentului în care locuiesc Gelu și Coca: mobilă sculptată, covor persan și tablouri (fără valoare) pe pereți. Coca este îmbrăcată de oraș. Se aude soneria de la intrare.

COCA *(nervoasă și temperamentoasă):* Cine dracu o fi la ora asta?
(Se duce, deschide și se întoarce urmată de Nelu.)
NELU: Unde-i bărbat-tu?
COCA *(absentă):* Care bărbat?
NELU: Gelu. Mai ai și altul?

Scanned with OKEN Scanner

COCA: A, Gelu! E la serviciu, unde să fie la ora asta?
NELU: L-am sunat, nu e acolo. E plecat. Știi ceva?
COCA: Habar n-am. Dar ce s-a întâmplat?
NELU: Nimic. Am primit o scrisoare de la tata.
COCA: Care tată?
NELU: Tatăl meu și al lui Gelu. Și socrul tău.
COCA *(sincer mirată):* Păi ce, mai trăiește?
NELU: Păi de ce să nu trăiască?
COCA: Scuză-mă, dar nu știu de ce, aveam impresia că...
NELU: Mama, săraca, Dumnezeu s-o ierte, s-a prăpădit acum doi ani... Atunci cînd n-ai vrut tu să vii la înmormântarea ei sub pretext că te durea măseaua de minte.
COCA: Lasă, că nici nevastă-ta nu s-a omorât să vină la parastasul lui maică-mea.
NELU: Bătrânul ne anunță că vine azi la prânz în București. Cam peste o oră ar trebui să-l așteptăm în gară. Cum fac să dau de Gelu?
COCA: De unde vrei să știu eu? Caută-l. Sau du-te singur la gară, ia-l pe bătrân, du-l la voi acasă și sună-ne deseară.
NELU: Cu ce să-l iau pe bătrân de la gară? Cu roaba?
COCA: Cu mașina.
NELU: Care mașină?
COCA: Mașina voastră.
NELU: Nu știi că eu nu umblu iarna cu mașina? La întâi decembrie o bag la iernat. Pentru asta am venit la voi.
COCA: A noastră e defectă. Are ceva la cutia de viteze. Nu intră într-a patra.
NELU: Mergem într-a treia.
COCA: Ei, bravo! Tu o ții pe-a ta în culcuș, și eu să-mi distrug mașina până la Gara de Nord, prin toate hârtoapele! Ia un taxi și-l plătim pe din două.
NELU: Ia mai sună, poate a venit Gelu.
COCA *(formează un număr de telefon):* Gelu? *(Nervoasă.)* Dragă, te rog să vii imediat acasă. E aici frate-tău, care are să-ți spună o problemă urgentă. Nu, nu pot să vin să te iau. De-aia! Pentru că sunt nervoasă, iar eu nu conduc când sunt nervoasă! *(Închide.)*
NELU: De ce ești nervoasă?
COCA: Aveam o treabă.
NELU: Du-te, pot să rămân și singur.
COCA: Îl aștept pe Gelu. *(Pauză)* Și de ce vine bătrânul vostru tată?
NELU: Nu știu.
COCA: Nu spune nimic în scrisoare?
NELU: Nu. Spune doar că vine în jurul prânzului. Și că ne dorește multă sănătate la toți.
COCA: Scrie să-l așteptați la gară?
NELU: Nu.
COCA: Atunci de ce să vă complicați? Înseamnă că omul se descurcă și singur.
NELU: N-a mai fost la București de peste zece ani, de la nunta mea.
COCA: Nici o grijă. Țăranii se descurcă în București mai bine ca noi. Tramvaiele, autobuzele, inclusiv taxiurile sunt pline de ei. *(Sonerie.)* A venit Gelu.
(Se duce, deschide și se întoarce): N-a venit Gelu, a venit nevastă-ta.
NUȚI *(către Nelu):* Dragă, mi-a spus mama că ai plecat spre frate-tu val-vârtej. Am crezut că s-a întâmplat ceva.
NELU: Nu s-a întâmplat nimic. Vine tata.
NUȚI: De ce?
NELU: Cum de ce? Vine pur și simplu. Trebuie să vină pentru un motiv anume?
NUȚI: Întrebăm și eu. Nu trebuie să te enervezi pentru asta.
NELU: Sper că n-o să-mi spui acum că ți s-a pus un nod în gât de emoție c-o să-l vezi!
NUȚI: Te rog fără insinuări și răutăți! *(Nu-și poate stăpâni lacrimile, e o plângăcioasă. Către Coca.)* Dragă, în ultimul timp nu știe ce să mai facă și ce să mai inventeze ca să mă jignească și să mă umilească. De când s-a mutat mama la noi, nu mai dă pe-acasă decât ca să doarmă și ca să trântească mobilele.
COCA *(veninoasă):* Dar maică-ta nu are apartamentul ei de două camere proprietate personală?

Scanned with OKEN Scanner

NELU: Ba da, dar l-a închiriat unei familii pe un an de zile.
NUȚI *(indignată):* Nu fi meschin, că nu despre asta e vorba! Se simțea foarte singură, voia să fie lângă mine.
NELU: De ce nu te-ai dus tu lângă ea?
NUȚI: De-abia aștepți să plec de-acasă o zi, ca să spui c-am părăsit domiciliul. Uite că nu plec!
NELU: Nu pleca, stai cu maică-ta toată ziua în brațe, pupați-vă și văitați-vă cât de bestial mă port cu tine, cum ți-am distrus viața, tinerețea și cariera.
NUȚI: Și nu-i adevărat?
NELU: Parțial.
GELU *(intră furtunos):* Ce s-a întâmplat?
COCA *(sec):* Vine taică-tu.
GELU: Și?
COCA: Asta e. Vine.

2. Structură dramatică: Fiii unui țăran, stabiliți la oraș, primesc o scrisoare de la bătrânul lor tată, care își anunță sosirea, în prag de iarnă. Vestea bulversează familiile „copiilor", care intră în panică la perspectiva unui „program" stricat de musafirul incomod. Ocupați cu acumularea de bunuri și consolidarea unei noi poziții sociale, copiii nu au timp pentru recunoștință și nici chef să afișeze originea lor „umilă".

Comportamentul bătrânului este o „lovitură de teatru", care schimbă definitiv „râsul" în „plâns": înțelept, tatăl intuiește starea copiilor și le servește o lecție de „decență" țărănească. El aduce copiilor o traistă plină cu „merinde" și bani din economiile sale și rămâne doar un sfert de oră, atât cât să le ofere semnele mărinimiei și iubirii paterne veșnice.

În contrast cu bătrânul, copiii devin veritabile întruchipări ale rapacității și nerecunoștinței. Ei sunt oamenii „de la oraș", tipuri dominante în societatea românească modernă, industrializată „peste noapte".

3. Concluzii: Din această perspectivă, piesa lui Ion Băieșu completează seria operelor moderne care refac destinul tragic al individului pierdut în vârtejul unei existențe ce nu-i aparține.

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Literatura lui Ion Băieșu, colorată, ingenioasă și simpatică prin ironia ei muntenească, îmbrățișează teme profunde și este în multe privințe substanțială.

(Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol III)

Scanned with OKEN Scanner

Preliminarii. Perioada dintre cele două războaie mondiale înregistrase nu numai o extraordinară explozie valorică în planul creaţiei beletristice, dar şi o dezvoltare, pe măsură, a criticii literare. De la critica de direcţie, profesată de Eugen Lovinescu în sensul *sincronizării,* până la foiletonistica susţinută a lui Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu sau la grandioasele realizări sintetice – *Istoria...* lui G. Călinescu – instituţia critică se profesionalizează spectaculos, sporindu-şi prestigiul şi contribuind decisiv la axiologizarea competentă a producţiilor literare.

După război, cel puţin în primele două decenii, critica literară e silită să-şi abandoneze funcţiile specifice şi să urmeze o direcţie improprie, cu efecte nefericite asupra creaţiei, receptării şi evaluării operei literare. Instituţia critică devine un instrument ideologic de „măsurare" a fidelităţii creaţiei şi a devotamentului scriitorului faţă de o doctrină şi un „model" politic. Criticul literar de acum îşi asumă rolul de păzitor vigilent al „acurateţii ideologice" şi nu ezită să demaşte în „spirit partinic" abaterile de la dogmă. Criteriul estetic încetează să mai fie operant în actul de evaluare pe care critica îl consideră o „formă periculoasă a reacţionarismului politic". Discursul analitic şi judecăţile de valoare sunt subordonate aproape exclusiv viziunii „sociologist-vulgare" asupra creaţiei literare. Puţinele şi timidele tentative de afirmare a specificităţii estetice a literaturii îşi atrag acuze dintre cele mai grave pe care presa controlată politic le fabrică şi le publică prompt.

Începând cu deceniul al şaptelea, critica literară revine, treptat, la funcţiile şi la instrumentele ei specifice. Critici aparţinând unor generaţii diferite, indiferent de metoda sau modelul critic din care se revendică, au contribuţii individuale semnificative la refacerea autorităţii principiului estetic în literatură. Câteva sunt sensurile cele mai importante ale demersurilor lor: refacerea imaginii asupra valorilor literare (îndeosebi interbelice) care fuseseră marginalizate datorită unei viziuni deformatoare; afirmarea noilor valori şi susţinerea acestora de pe poziţiile judecăţii estetice; sintetizarea celor mai semnificative fenomene sau epoci literare în studii riguroase şi relevante.

Modalităţile practicate sunt dintre cele mai diverse. Istoricii şi criticii literari îngrijesc şi prefaţează ediţii (de la scriitorii secolului al XIX-lea până la cei interbelici), realizează monografii şi sinteze literare, susţin, cu grade diferite de consecvenţă, cronici în paginile publicaţiilor literare.

Contribuţiile multora dintre ei (Dumitru Micu, Nicolae Balotă, Constantin Ciopraga, Ion Vlad, Valeriu Cristea, Ion Negoiţescu, Cornel Regman, Eugen Todoran, Lucian Raicu, N. Steinhardt, Al. Paleologu, G. Munteanu, Alexandru George, Sorin Alexandrescu, Matei Călinescu, Paul Georgescu, Liviu Petrescu, Mihai Ungheanu, Marian Popa, Mircea Martin, Ion Pop, Eugen Negrici, Ioana

Scanned with OKEN Scanner

N. Petrescu, Mircea Iorgulescu, Laurențiu Ulici și – nu în ultimul rând și în condiții speciale – Monica Lovinescu și Virgil Ierunca) se individualizează pregnant prin viziune, metodă și stil. În mod firesc însă, în prim-planul criticii literare postbelice s-au impus câteva nume a căror autoritate rezultă atât din susținerea consecventă a unor rubrici de cronică literară, cât și din anvergura spațiului de cuprindere al operelor.

AL. PIRU

22 august 1917–8 noiembrie 1993

G. Călinescu, căruia i-a fost discipol fidel, intuise și apreciase la Al. Piru disponibilitățile pentru viziunea sistematică, construcția amplă și aspirația de a epuiza obiectul supus actului critic. De aici, înclinația sa spre alcătuirea de studii monografice sau de istorie a literaturii unor epoci. De altfel, în lucrările sale, istoria și critica literară se întrepătrund și devin modalități de reciprocă auxiliere. Până de curând profesor prestigios al Facultății de Litere bucureștene, Al. Piru are faima pe deplin meritată a unui erudit căruia rareori îi este necunoscut vreun element de adâncime al istoriei literare.

Având un exercițiu îndelungat în critica foiletonistică, situează cu consecvență faptul literar sub proiectoarele unei riguroase evaluări estetice și consideră că nu există diferențe fundamentale între actul critic și cel de creație. Apelează adesea la detaliul biografic, la citatul amplu sau la alcătuirea unor portrete inspirate și convingătoare.

Când e nevoie, se dovedește un polemist redutabil, demontând ideile „adverse" metodic și cu argumente solide. Ironia, deseori acidă, se sprijină totdeauna pe demonstrația minuțioasă.

Impresionantei monografii dedicate vieții și operei lui G. Ibrăileanu (1967) i se adaugă cele despre I. Eliade-Rădulescu, Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri, Liviu Rebreanu, precum și *Eminescu azi* (1993).

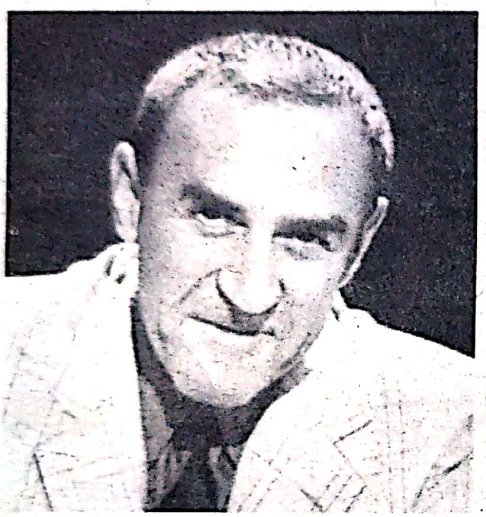
Panorama deceniului literar românesc 1940–1950 (1968) prezintă, până la amănunt, imaginea acestui interval neglijat îndeobște. Criticul gândește și analizează faptele de literatură din perspectivă istorică, activându-și concepția despre generațiile literare (Într-un secol, după părerea sa, nu sunt mai mult de trei.). Analizele sunt totdeauna pertinente, indiferent de

Scanned with OKEN Scanner

notorietatea autorului analizat, iar judecata de valoare e deseori inclusă în demonstrație.

Istoria literaturii române de la origini până în 1830 (1977) reprezintă prima cercetare de anvergură asupra literaturii române vechi și premoderne, istoricul pune în ecuație toate elementele cunoscute – de la izvoare până la amănuntul biografic – și exploatează critic orice indiciu de artisticitate identificat în scrierile vechi și din epoca luminilor.

A mai publicat o sinteză de *Istoria literaturii române* pe 600 de ani (1381–1981) în 1981.



OV. S. CROHMĂLNICEANU

n. 16 august 1921

Prezent ca o voce autoritară în prim-planul criticii literare a deceniului al șaselea, Ov. S. Crohmălniceanu nu e scutit, în acest interval de timp, de deturnările și deformările impuse atitudinii critice. Totuși, chiar în interiorul acestei epoci, demersul său merge uneori în direcția afirmării specificului estetic al literaturii, și i se datorează, într-o măsură meritorie, inițierea procesului de repunere a valorilor literare la locul cuvenit pe scara axiologică.

A elaborat monografii (atinse într-o oarecare proporție de ideile restrictive ale vremii) despre *Liviu Rebreanu* (1954), *Tudor Arghezi* (1960) și *Lucian Blaga* (1963). În ciuda anului de apariție, studiul consacrat lui Tudor Arghezi evidențiază intuiția fină, capacitatea de sistematizare și deschiderea viziunii critice. Demonstrația critică se construiește pe structura oferită de principalele motive lirice pe care Ov. S. Crohmălniceanu le identifică riguros în universul arghezian și le conceptualizează inspirat chiar cu câteva sintagme poetice celebre: poet al „agatelor negre", al „credinței și tăgadei", al „boabei și farâmei" etc.

Între cărțile prestigioase publicate de-a lungul anilor (ex. *Literatura română și expresionismul), Literatura română între cele două războaie mondiale* reprezintă opera fundamentală a lui Ov. S. Crohmălniceanu. Alcătuită din trei volume (I – Proza, II – Poezia, III – Dramaturgia și Critica), lucrarea reconstituie epoca respectivă în aspectele ei definitorii și opune o interpretare critică judicioasă ideilor false (care, în deceniul al șaptelea încă mai reverberau) despre literatura interbelică. Criticul realizează un studiu exhaustiv, practicând metoda

Scanned with OKEN Scanner

cercetării concentrice care-i permite situarea și definirea precisă a fenomenului literar. Ideile care dirijează investigațiile se bizuie pe câteva convingeri ferme ale lui Ov. S. Crohmălniceanu: opera literară își are originea într-o experiență existențială; faptul literar trebuie evaluat în raport cu ansamblul de circumstanțe în care se produce; perspectiva comparatistă poate lumina aspecte ascunse ale operei.

ADRIAN MARINO

n. 5 septembrie 1921

Nu este un practician al criticii literare aplicate și consecvente, activitatea sa desfășurându-se în principal în domeniul istoriei și al esteticii literare. Spiritul său se situează în evidenta descendență a lui G. Călinescu, dar îl îndepărtează de acesta o anumită disperare a discursului critic, impulsivitatea polemică și viziunea deseori pur livrescă asupra fenomenului investigat.

Primele sale cărți se înscriu în continuarea demersului inițiat de Tudor Vianu și G. Călinescu, destinat recuperării și reevaluării unuia dintre cei mai paradoxali poeți români: Alexandru Macedonski (1966 – *Viața lui Alexandru Macedonski;* 1967 – *Opera lui Alexandru Macedonski).* Portretizarea spirituală a poetului se realizează, după procedeul călinescian, prin aglomerarea unui număr mare de fapte, unele dintre ele amănunte neesențiale. Adrian Marino dovedește însă o informație solidă, pe care tinde să o epuizeze într-un studiu total și definitiv. În interpretarea operei, el adoptă o metodologie critică modernă, îndeosebi structuralismul și comparatismul pentru care nutrește o neascunsă simpatie.

Introducere în critica literară (1968) este o operă teoretică, elaborată în spiritul ordonării și al conceptualizării acestui domeniu caracterizat îndeobște prin multitudinea și diversitatea perspectivelor și a metodelor. Devotat ideii de fundamentare a actului critic pe principiul estetic, Adrian Marino pune opera literară sub efectul definitiv al câtorva elemente alcătuitoare: *substructura* (circumstanțele antropologice, social-istorice, biografia, temele etc.); *structura* (principiul de organizare internă) și *suprastructura* (sensurile operei în relația cu altele asemănătoare sau deosebite).

Există și o *metastructură,* în care se cuprinde și critica literară.

Scanned with OKEN Scanner

Între lucrările mai recente ale lui Adrian Marino, o evidențiere aparte merită *Biografia ideii de literatură,* eseu grăitor pentru aspirația autorului spre construcțiile teoretice ample.

MIRCEA ZACIU

n. 27 august 1928

Universitar clujean, Mircea Zaciu adoptă modelul călinescian al analizei impresioniste și profesează un discurs critic cu accentuate virtuți artistice. O bună parte a activității sale e dedicată recuperării și aducerii în conștiința receptorului de literatură a valorilor mai puțin cunoscute sau intrate, temporar, într-un con de umbră. În acest plan se înscrie monografia *Ion Agârbiceanu* (1955), în care reconstituie personalitatea și analizează opera prozatorului prin chiar conținutul lor.

Conform propriilor mărturisiri, adevăratul critic literar trebuie să-și formeze „o concepție unitară, în funcție de care judecă, respinge sau acceptă, selectează; o critică neselectivă, dispusă să dea bilet de parcurs pentru toate experimentele și formele evident hipertrofice, alături de reușite flagrante, nu e o funcție socialmente necesară". Gândindu-și astfel menirea, Mircea Zaciu este unul dintre cei mai avizați comentatori ai fenomenului literar, pe care-l situează într-o perspectivă istorică mai cuprinzătoare.

Cele mai multe dintre cărțile sale *(Glose, Colaje, Ordinea și aventura, Lecturi și zile, Lancea lui Ahile* ș.a.) reunesc foiletoane critice, eseuri, studii din care se pot desprinde câteva dintre particularitățile viziunii și ale demersului său critic. Mai întâi, Mircea Zaciu refuză aglomerările factologice și se opune înscrierii cu orice chip a unei opere sau autor într-un lanț de modele și influențe. Între calitățile indispensabile criticului literar se află gustul estetic, talentul creator și conștiința demnității profesionale fără de care critica încetează să mai fie un act moral caracterizat prin onestitate și curaj.

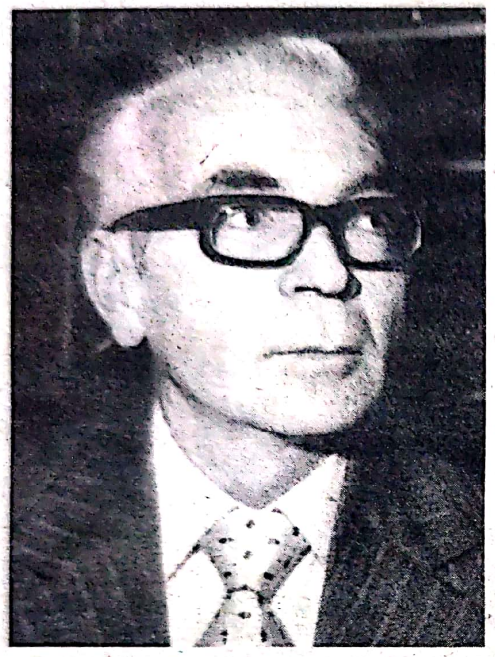
Considerându-se doar o verigă intermediară, menită să faciliteze legătura dintre operă și cititor, criticul se declară fericit „dacă poate pune câteva cărți bune în mâna cititorilor".

Scanned with OKEN Scanner

Între lucrările mai recente ale lui Adrian Marino, o evidențiere aparte merită *Biografia ideii de literatură*, eseu grăitor pentru aspirația autorului spre construcțiile teoretice ample.

MIRCEA ZACIU

n. 27 august 1928



Universitar clujean, Mircea Zaciu adoptă modelul călinescian al analizei impresioniste și profesează un discurs critic cu accentuate virtuți artistice. O bună parte a activității sale e dedicată recuperării și aducerii în conștiința receptorului de literatură a valorilor mai puțin cunoscute sau intrate, temporar, într-un con de umbră. În acest plan se înscrie monografia *Ion Agârbiceanu* (1955), în care reconstituie personalitatea și analizează opera prozatorului prin chiar conținutul lor.

Conform propriilor mărturisiri, adevăratul critic literar trebuie să-și formeze „o concepție unitară, în funcție de care judecă, respinge sau acceptă, selectează; o critică neselectivă, dispusă să dea bilet de parcurs pentru toate experimentele și formele evident hipertrofice, alături de reușite flagrante, nu e o funcție socialmente necesară". Gândindu-și astfel menirea, Mircea Zaciu este unul dintre cei mai avizați comentatori ai fenomenului literar, pe care-l situează într-o perspectivă istorică mai cuprinzătoare.

Cele mai multe dintre cărțile sale *(Glose, Colaje, Ordinea și aventura, Lecturi și zile, Lancea lui Ahile* ș.a.) reunesc foiletoane critice, eseuri, studii din care se pot desprinde câteva dintre particularitățile viziunii și ale demersului său critic. Mai întâi, Mircea Zaciu refuză aglomerările factologice și se opune înscrierii cu orice chip a unei opere sau autor într-un lanț de modele și influențe. Între calitățile indispensabile criticului literar se află gustul estetic, talentul creator și conștiința demnității profesionale fără de care critica încetează să mai fie un act moral caracterizat prin onestitate și curaj.

Considerându-se doar o verigă intermediară, menită să faciliteze legătura dintre operă și cititor, criticul se declară fericit „dacă poate pune câteva cărți bune în mâna cititorilor".

Scanned with OKEN Scanner

EUGEN SIMION

n. 25 mai 1933

În critica literară actuală este un reper obligatoriu și o personalitate autoritară. Interesat îndeosebi de fenomenul literar contemporan, Eugen Simion desfășoară de aproape treizeci de ani o atentă critică foiletonistică, susținând rubrici de cronică literară săptămânală (mai întâi în *România literară*, iar din 1991 în *Literatorul*). Conduce o revistă unică la noi (*„Caiete critice"*), cu o reală contribuție la interpretarea profesionalizată a faptelor de literatură. O mare parte din generația scriitorilor „șaizeciști" a reprezentat miza inițială a demersului său critic căruia îi datorează, în bună parte, consacrarea. Dar aspirația lui Eugen Simion a fost de a nu-și limita acțiunea la o singură generație și de a deveni o conștiință critică atentă la întregul fenomen literar contemporan.

Modelul său spiritual și moral este Eugen Lovinescu, la care admiră pasiunea exemplară, onestitatea și martirajul întru literatură. I-a dedicat de altfel un studiu amplu și solid: *Eugen Lovinescu, scepticul mântuit*.

Viziunea lui Eugen Simion asupra criticii literare are, ca factor de coerență și eficacitate, criteriul artistic, criticul pledând frecvent și cu fermitate împotriva imixtiunii principiilor extra-estetice în actul critic. De aici rezultă comentarii construite riguros și vizând substanța și structurile de artisticitate distincte ale operei. Finalitatea demersului critic e mereu aceea de a contura judecăți de valoare, pe care criticul nu ezită să le formuleze, păstrându-și însă cumpătarea și simțul proporțiilor atât în entuziasm cât și în respingere. Tonul analizei se păstrează totdeauna la nivelul unei eleganțe firești, dezinvolte, cu incontestabile virtuți artistice.

Eugen Simion are, înainte de orice, un talent critic puțin comun (...), o minte limpede, latină (...) nelipsită de imaginație, dar strunită, o putere asociativă remarcabilă (...) și călăuzită de apropieri relevante, sclipitor formulate" (Ov. S. Crohmălniceanu). Caracterizarea e de natură să explice prestigiul criticului și trecerea meritată a cărților sale de studii și eseuri în rândul contribuțiilor celor mai competente (*Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Sfidarea retoricii, Dimineața poeților, Moartea lui Mercutio* etc.).

Opera sa fundamentală este *Scriitori români de azi* care cuprinde (până acum) patru volume. Este singura amplă analiză a evoluției literaturii postbelice și dovedește remarcabila vocație a criticului de a cuprinde larg și judicios una dintre cele mai complexe epoci ale istoriei literare românești. Un material literar imens, neomogen și inegal este, aici, ordonat, interpretat și evaluat cu metodă și un sentiment sigur al valorii. Autorul folosește o gamă largă de procedee destinate a releva analogiile, diferențele, cauzalitățile conjuncturale și, mai ales, posibila situare axiologică a faptelor literare. Nici o contribuție semnificativă –

Scanned with OKEN Scanner

de grup, de generație sau individuală – nu lipsește din această autentică istorie a literaturii actuale, care pornește de la evaluarea elementelor de continuitate cu perioada interbelică (M. Sadoveanu, Camil Petrescu, Tudor Arghezi etc.) și ajunge până la înregistrarea critică a celor mai recente fenomene (generația post-modernistă).

NICOLAE MANOLESCU

n. 27 noiembrie 1939

Își datorează notorietatea atât susținerii îndelungate a rubricii de cronică literară la revista *Contemporanul* și apoi la *România literară,* cât și observațiilor penetrante asupra fenomenului literar imediat și, mai ales, capacității de seducție stilistică.

Concepția sa critică descinde din modelul călinescian care îi furnizează câteva din ideile majore cuprinse în teoretizarea literaturii și a actului critic. Opera autentică este, în această viziune, un ansamblu codificat, cu nesfârșite disponibilități de transfigurare a realității, pe care criticul e chemat a le descifra și valorifica, fără a ține cu obligativitate seama de relațiile extraestetice și de filiațiile creației artistice.

Stilul critic al lui Nicolae Manolescu se caracterizează prin precizia enunțurilor și judecățile formulate la modul categoric, ceea ce nu-l împiedică uneori să revină asupra lor cu o perspectivă modificată. Selecția și interpretarea materiei literare sunt adesea puternic subiectivizate. Personalitatea lui se profilează în prim-planul criticii literare actuale, în care cuvântul său are certe rezonanțe.

Cea mai importantă carte a sa este *Arca lui Noe,* studiu amplu, în trei volume, consacrat romanului românesc. Adoptând o perspectivă naratologică asupra acestei specii literare, Nicolae Manolescu identifică și analizează trei categorii fundamentale de structură romanescă pe care le nominalizează metaforic: *Doricul, Ionicul, Corinticul.* Rezultatul este o incursiune atentă în istoria romanului românesc, căruia criticul îi analizează riguros momentele cele mai semnificative.

Aspirând la o cuprindere sintetică, Nicolae Manolescu este și autorul unei *Istorii critice a literaturii române,* al cărei prim volum (apărut până acum) se încheie cu capitolul *Romantismul. 1830–1889.* A publicat studii despre Alexandru Odobescu, Titu Maiorescu, Mihail Sadoveanu etc.

Scanned with OKEN Scanner

ELENA VĂCĂRESCU
1864–1947

Repere biografice: Poetă, prozatoare, autoare dramatică de expresie franceză. S-a născut la București „într-o seară de început de octombrie" (3 octombrie 1864), „într-o foarte veche și vestită familie de boieri". Fiică a diplomatului Ioan Văcărescu și a Eufrosinei Fălcoianu, scriitoarea este nepoată de linie directă a lui Iancu Văcărescu („Familia din care scobor eu a fost familia intelectuală cu deosebire a României de odinioară"; „Mama mea aparținea și ea unei vechi familii de boieri – Fălcoienii – prezenți în toate cronicele de altădată ale Valahiei"). Își petrece copilăria și adolescența la vatra Văcăreștilor de lângă Târgoviște. („Dintre toate locurile unde au viețuit poeți, Văcăreștii din Dâmbovița duc mai mult cu ei semnul unei ursite și vraja unei amintiri".) Primește o educație aleasă. Prin 1891 se afla în exil în Italia, neputându-se întoarce în țară din cauza unei dispoziții a regelui Carol. Rămâne câțiva ani în Italia, pentru ca, după un scurt popas în România (1895), să se stabilească definitiv în Franța, unde își va găsi împlinirea năzuințelor sale literare. La începutul primăverii anului 1885, însoțită de Leconte de Lisle, Elena Văcărescu este primită de Victor Hugo. Din 1888, timp de trei ani, face parte din suita princiară Carmen Sylva.

Debutează editorial în 1886, publicând la Paris volumul *Chants d'Aurore (Cântecele zorilor),* premiat de Academia Franceză. În 1899 tipărește culegerea de folclor *Le Rhapsode de la Dambovița (Rapsodul Dâmboviței),* care va obține din partea Academiei Franceze celebrul premiu „Julien Fabre". Personalitate remarcabilă, Elena Văcărescu se distinge în viața literară pariziană pe mai multe planuri. Intelectuală de mare energie, desfășoară o activitate culturală de prestigiu, participă la conferințe și întruniri literare, colaborează la numeroase ziare și reviste, întreține un salon literar, unde, alături de scriitori de renume (Fr. Jammes, M. Proust, Ana Brâncoveanu de Noailles), se aflau filozofi, oameni politici și artiști cunoscuți ai timpului. Se integrează în viața spirituală a capitalei franceze și, în scurt timp obține chiar aprecierile elogioase ale unor maeștri: Leconte de Lisle, Sully Prudhomme. A colaborat de-a lungul vremii cu alte personalități culturale, literare și politice, întreținând o vastă corespondență cu André Gide, Paul Morand, G. Duhamel, Pierre Loti.

Alături de N. Titulescu, Elena Văcărescu a fost membră a delegației române la Conferința de Pace de la Versailles, reprezentantă a României între 1920–1940 la Liga Națiunilor, printre ai cărei membri fondatori se numără. A popularizat în Occident valorile spirituale românești, prin antologii, prefețe și traduceri din Eminescu, Goga, Blaga și Minulescu. A păstrat mereu legături strânse cu personalități românești aflate în Franța (Ilarie Voronca, C. Brâncuși, G. Enescu, Anna de Noailles). Din anul 1925, Elena Văcărescu devine membră corespondentă a Academiei Române. Își rostește discursul de primire în ședința din februarie 1934. Moare la Paris, la 17 februarie 1947, fiind reînhumată în 1959, în cripta familiei Văcăreștilor din cimitirul Bellu.

OPERA:

I. Versuri originale:

Chants d'Aurore (Cântecele zorilor), Paris, 1886;
L'Amé séreine (Cu inimă senină), 1896;
Lueurs et Flammes (Licăriri și văpăi), 1903;
Le Jardin passioné (Grădina dorului), 1908;
La Dormeuse éveillée, 1914.

Scanned with OKEN Scanner

II. Prelucrări folclorice:
Le Rhapsode de la Dambovița (Rapsodul Dâmboviței). Cântece și balade românești, culese de Elena Văcărescu, Paris, 1889; *Nuits d'Orient,* Paris, 1907; *Dans l'or du soir (În auriul înserării),* 1927.

III. Romane:
Amor vincit (1908); *Le Sortilège (Vraja),* 1911.

IV. Memorialistică:
Memorial sur le mode mineur (Memorial la modul minor), 1946; *Le Roman de ma vie (Romanul vieții mele).* În manuscris.

V. Teatru:
Stana, 1904; *Pe urma dragostei,* București 1905; Ediții românești: *Scrieri alese.* Ediție îngrijită, prefațată, note și bibliografie de I. Stăvăruș, 1975; *Țara mea.* Culegere de versuri patriotice. Prefață și note de Sevasta Bălășescu, 1977; *Hoinari în țara zânelor.* Traducere, prefață, antologie și note de Ileana Scipione, 1991.

1. Considerații generale. Personalitate remarcabilă, numită cu admirație de N. Iorga și de Camil Petrescu „ambasadoare a sufletului românesc", Elena Văcărescu s-a distins în viața literară pe mai multe planuri. Debutează cu versuri în limba franceză sub auspiciile poeziei romantice și parnasiene, mărturisindu-și influența pe care a exercitat-o Baudelaire și Verlaine asupra creației sale poetice. Temperament romantic tumultuos, cenzurat de un caracter de puritate clasică, *poezia* va reprezenta pentru Elena Văcărescu cea mai amplă și totodată cea mai rezistentă componentă a creației sale. În aproape toate culegerile poetei se poate întrezări o lirică sentimentală, de largă extindere, cu motive romantice, prin cântece de dragoste și idile, într-o bună tradiție literară românească. Realizată pe ideea de apartenență la peisajul românesc, poezia ei oferă o bogată suită de imagini ale meleagurilor natale, cu obiceiurile și tradițiile folclorice. Sunt prezentate toate provinciile românești, apele lor, câmpia, munții, trecutul eroic al patriei, voievozii și haiducii, lăutarii, ostașii și truditorii pământului. În *lirica de evocare* a naturii și a satului, cu influențe patriarhal-sămănătoriste, Elena Văcărescu descrie sufletul complex al neamului, de-a lungul istoriei lui, frumusețile și reliefurile patriei, într-o deplină solidaritate cu destinele acesteia:

„Desfășurare mândră a unui spațiu blând,
A fusului rotire devine-n basme vers,
Femeia cu maramă de-argint, pe deal trecând,
Ritmează unduirea pământului prin vers.

Cântările de păsări pe toate șapte glasuri,
Subtilitatea dulce a fluierelor, seara,
Ciobani în alb jucând, lângă fântâni și teascuri
Îndrăgostiții palizi strângând în brațe vara..."

În proză, scrierile Elenei Văcărescu au un caracter accentuat memorialistic. Acțiunea romanelor sale se desfășoară în lumea rurală românească. Romanul *Amor vincit* are evidente surse autobiografice, în care sensibila și pasionata Despina, eroina principală, întruchipează imaginea unei tinere fiice de boier, cu

Scanned with OKEN Scanner

educație împlinită la Paris. Romanul este realizat într-o formulă epistolară de proveniență clasică. În *Le Sortilège (Vraja)*, publicat în 1911, acțiunea se desfășoară în aceeași lume a fabulosului românesc, cu credințe și practici misterioase, în care destinul este condus de forțe oarbe. Prin evocarea anilor copilăriei, petrecuți la Văcărești, și a altor momente semnificative din viața scriitoarei (intrarea timpurie în lumea spirituală, Bucureștii de altădată, Parisul de după 1885 cu saloane literare, cu figuri de scriitori, artiști și politicieni), *proza memorialistică* prezintă cel mai mare interes. *Memorial sur le mode mineur (Memorial la modul minor)* și *Le Roman de ma vie (Romanul vieții mele)*, început în 1942 și rămas în manuscris, constituie pagini de mare valoare documentară și literară.

2. Concluzii. Deși diferite ca tematică, operele Elenei Văcărescu sunt străbătute de un autentic și puternic lirism, rezultat al unei necesități interioare de a exprima sufletul românesc în toată complexitatea sa. Văzând în literatură „un nobil efort (...) de a atinge expresia cea mai perfectă a eternei frumuseți", prin întreaga sa activitate, Elena Văcărescu s-a dăruit în slujba culturii române cu o mare sinceritate și pasiune: „Deși am fost adusă din cauza împrejurărilor nenorocite ale vieții mele să trăiesc departe de România, inima mea nu a încetat un singur moment de a bate pentru dânsa".

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

– „Toate popoarele cuprind în cadrul vieții lor sufletești ceea ce s-a scris de persoane aparținându-le în alte limbi". (N. Iorga)

– „N-a fost niciodată despărțită de țara în limba căreia n-a scris (...). O româncă din cel mai adevărat sânge românesc, care își afirmă cu orgoliu și originea și sufletul românesc (...). O asemenea personalitate onorează două literaturi". (Camil Petrescu)

– „Dacă ți-am devenit străină,
Și cântul meu cel peregrin
Nu s-a-ntrupat din limba lină
Domol vorbită în cămin,

Cea care-mi vine-n înserare
Pe buze când mă rog mereu
O, patria mea, ierta-vei oare
Vreodată pe copilul tău?

Sau poate versul ascultând
Să mi-l binecuvinți ai vrea,
Cum grav binecuvinți și blând,
În preajma luptei oastea ta?"

Elena Văcărescu, *Patriei mele*

REFERINȚE CRITICE:

Ion Stăvăruș, *Elena Văcărescu,* 1974; **M. Zaciu,** *Lecturi și zile,* 1975.

Scanned with OKEN Scanner

PANAIT ISTRATI
1884–1935

Repere biografice: Scriitor român de expresie franceză. S-a născut la 10 august 1884, la Brăila, fiu al Joiței Istrate și al unui contrabandist grec, originar din Faraclata (Cefalonia). Își petrece copilăria la Baldovinești, satul de origine al mamei sale, urmează cursurile școlii primare din Brăila, pe care le termină de-abia după șase ani, rămânând în primii doi ani repetent („Știința instrucțiunii publice n-a descoperit încă mijlocul de-a face cartea dragă copilului"). Nevoit să-și întrerupă studiile, devine, pe rând, ucenic la cârciuma lui Kir Leonida, de pe strada Malului, „în vecinătatea scumpei mele Dunări", apoi plăcintar, vânzător ambulant, ucenic la Atelierele Docurilor din Brăila; cunoaște de mic sărăcia și viața zbuciumată de care își va aminti mai târziu în paginile autobiografice ale volumului *Trecut și viitor* și în *Căpitan Mavromati.* Descoperă plăcerea cititului, adolescența și tinerețea lui Panait Istrati fiind de neînchipuit fără a se lua în considerație această dimensiune esențială a existenței sale: lectura. După un popas la București și la Constanța (1904–1907), întreprinde prima călătorie prin bazinul mediteranean („fără bani, fără acte, fără chiar să fi plătit călătoria"), pe traseul Constanța – Alexandria – Cairo – Pireu – Neapole. Debutează publicistic cu un articol în „România muncitoare" (nr.4, 11 febr. 1907), semnând **Brăila, P. Istrati.** La contact cu mișcarea muncitorească, participă la Congresul de constituire al P.S.D. (1910), se situează în fruntea greviștilor brăileni, a căror viață aspră o va evoca într-o suită de reportaje și în romanul confesiune *Casa Thüringer.* După câțiva ani de activitate sindicală, în 1913 ajunge din nou la Cairo, unde scrie *Note din Egipt.* În 1914 pleacă la Paris, fiind găzduit de cizmarul român Gh. Ionescu, își însușește secretele limbii franceze prin lecturi din clasicii francezi (Fénelon, J.J. Rousseau, Pascal, Montaigne, Voltaire și Balzac). Prin popasurile sale în Elveția și Franța, în anii 1916–1918 scriitorul se confruntă cu o cumplită mizerie, îndeplinind pe rând cele mai diverse munci. După o scurtă ședere la Paris, în 1920 se îndreaptă spre Nisa, unde singurătatea și boala îl vor aduce în 3 ianuarie 1921 la gestul disperat al sinuciderii („Eu o duc prost cu sănătatea și cu moralul. Cred că ar fi mai bine să dispar. Deși aici e un paradis pământean, eu lâncezesc de urât. E rău când nu mai ai pe nimeni."). Este salvat și, la câteva luni, Romain Rolland îi răspunde la scrisoarea pe care P. Istrati i-o adresase în aceste tragice împrejurări. În octombrie 1922 îl cunoaște personal pe Romain Rolland, bogata corespondență pe care o va întreține cu acesta dovedindu-se hotărâtoare în existența scriitoricească a lui P. Istrati. Revista pariziană *Europe* îi publică la 15 august 1923 povestirea *Chira Chiralina,* cu o *Prefață* elogioasă a lui Romain Rolland. În volum povestirea apare în 1924 la Paris și la București, într-o traducere mai puțin inspirată, în paralel cu tipărirea în „Europe" și apoi în volum a lui *Moș Anghel.* Puternic creator de atmosferă, sub semnul exoticului și al pitorescului, P. Istrati relevă un anumit tip de sensibilitate dunăreană, de unde și calificativul de „un nou Gorki al țărilor balcanice", dat de R. Rolland în prefața la *Chira Chiralina.* Cartea este tradusă în 27 de limbi și nume de prestigiu ale literelor franceze vor saluta pe „acest român, care ne aduce în dar povestirile sale populare", „poet aspru și tumultuos" (Maurice Martin du Gard). Pe lângă anumite judecăți ostile, se vor mai pronunța entuziast Maxim Gorki, Jean Richard Bloch („Nu e posibilă nici o ezitare. Conține toate trăsăturile măreției"), Cezar Petrescu, Tudor Vianu („A adus în lumea noastră literară o variație de probleme care nu poate decât să învioreze"), G. Ibrăileanu, M. Sadoveanu („A intrat cu răsunet în cortegiul scriitorilor francezi un fecior al acestui pământ"), Pompiliu Constantinescu și Perpessicius. Între timp, colaborează cu povestiri, articole și interviuri la revistele „Mișcarea literară", „Adevărul literar și artistic", „Facla"; „Viața românească" și „Cuvântul liber". În 1925 se întoarce în țară, călătorește și leagă noi prietenii, participă la mitinguri și conferințe de presă, este contestat și acuzat, supravegheat și tratat ca „un comunist periculos". În 1927 P. Istrati este invitat să participe la manifestările prilejuite de aniversarea revoluției bolșevice din octombrie 1917, vizitează Moscova și rămâne un timp la Kiev, unde asistă la turnarea filmului după *Chira Chiralina.* Este cuprins de entuziasm față de cele văzute în fosta U.R.S.S. și, însoțit de Nikos Kazantzakis, își împărtășește impresiile la o conferință de presă ținută

Scanned with OKEN Scanner

la Atena în 1928, stârnind un conflict puternic cu autoritățile grecești. Revenit în U.R.S.S., călătorește prin diferite regiuni ale țării și, în 1929, se întoarce la Paris cu o imagine completă și exactă asupra statului totalitar stalinist. Contrariat de efectele dimensiunii cultului personalității, publică în același an *Confession pour vaincus (Spovedanie pentru învinși)*, dezvăluind, printre cei dintâi, în maniera lui André Gide, „cangrena care rodea dictatura comunistă, pusă în slujba unei caste – „nomenclatura" (Al. Talex). „Raţiunea acestei cărţi, afirmă P. Istrati, este, deci, numai de-a pune fierul roşu pe abcesele care acoperă în întregime corpul Revoluției și între care unul, pe care-l voi descrie mai departe, m-a plesnit în plină față, inundându-mă cu un puroi ce-l port și acum pe obraz, otrăvindu-mi existența." Este momentul izbucnirii unei grave crize de conștiință și de creație; retras și dezorientat, se simte tot mai nedreptățit și nefericit. Existența lui P. Istrati se desfășoară în continuare în mod dramatic. Critica literară românească instaurează o conspirație a tăcerii în jurul operelor sale, încetează prietenia cu Romain Rolland, iar Henri Barbusse recurge la calomnii acuzându-l de fascism, de fost „agent al Siguranței", tocmai într-o perioadă în care P. Istrati își manifesta o totală neaderență la ideologiile totalitare de stânga sau de dreapta. Bolnav și demoralizat, în 1930 revine în țară și se stabilește pentru scurt timp la Brăila. Călătorește în Austria și în Germania, în 1933 pleacă în Franța pentru a-și trata tuberculoza și se instalează la Nisa. Din 1934, P. Istrati trece prin momente tot mai dificile, revine în România, trăiește în București, nevoit să accepte munci dezonorante. „Izolat și neocrotit de nimeni", „lipsit de orice venit", într-o atmosferă de tăcere, scriitorul încetează din viață la 16 aprilie 1935, în Sanatoriul Filaret, din București.

OPERA:

Chira Chiralina, Paris, 1924;
Moș Anghel, Paris, 1924; București, 1925;
Trecut și viitor, Pagini autobiografice, București, 1925;
Haiducii. I. *Prezentarea haiducilor,* Paris, 1925;
Haiducii. II. *Domnița din Snagov,* Paris, 1926;
Codin, Paris, 1926;
Mihail, Paris, 1927;
Familia Perlmutter, Paris, 1927;
Neranțula, Paris, 1927;
Ciulinii Bărăganului, Paris, 1928;
Spovedania unui învins, București, 1929; Paris, 1929;
Pagini autobiografice, Paris, 1930;
Țața Minca, Paris, 1931; București, 1931;
Casa Thüringer, Paris, 1933; București, 1933;
Biroul de plasare, Paris, 1933; București, 1933;
În lumea Mediteranei, Paris, 1934; București 1936;
Opere alese, vol. I–IV, București, 1966–1974;
Chira Chiralina, Moș Anghel. Seria „Patrimoniu", București, 1976;
Neranțula și alte povestiri, București, 1984.

1. Considerații generale. Scriitor de tip oriental, la care „darul povestirii este principala sa caracteristică" (T. Vianu), P. Istrati se situează printre scriitorii perioadei interbelice, alcătuind, împreună cu M. Sadoveanu și L. Rebreanu, „treimea cea de o ființă a celei mai unitare substanțe epice". Profund gravă și dramatică, opera lui Panait Istrati este organizată în patru mari cicluri, urmărind evoluția destinului unui personaj, de la experiența copilăriei și adolescenței, până la vârsta lui matură: I. **Povestirile lui Adrian Zograffi** *(Chira Chiralina, Moș Anghel, Haiducii – Prezentarea Haiducilor, Domnița din Snagov),* II. **Copilăria lui Adrian Zograffi** *(Codin),* III. **Adolescența** *(Mihail),* IV. **Viața lui Adrian Zograffi** *(Casa Thüringer, Biroul de plasare, În lumea Mediteranei – Răsărit de soare* și *Apus de soare).* La aceasta se adaugă experiențele autobiografice prezentate direct *(Pescuitul de bureți, La stăpân)* și întâmplările atribuite altor personaje și relatate însă tot la persoana întâi *(Neranțula, Țața Minca, Ciulinii Bărăganului).* Cele mai originale accente ale stilului său sunt vizibile și în alte scrieri ce nu se integrează însă acestor capitole *(Primii pași spre luptă, Trecut și viitor, Familia Perlmutter, Evadările mele, Pentru a fi iubit pământul).* Proiectase, de asemenea, încă două volume pe care, prin moartea prematură, nu mai reușește

Scanned with OKEN Scanner

să le scrie: *În derivă* și *Mama*. Adaptate doar parțial în limba română de autor, majoritatea cărților fiind traduse de Al. Talex între anii 1936–1943, titlurile operelor lui P. Istrati sugerează locurile sau protagoniștii unor drame intense, transcrise cu măiestrie și cu o participare de mare autenticitate. Căutându-i proveniența, indiferent de familia de spirite în care ar putea fi integrat (Tolstoi, Flaubert, Mauppassant, Gala Galaction, V. Voiculescu), P. Istrati dovedește în cursul întregii lui opere o originalitate ce a impresionat chiar de la debutul său literar. Autorul *Chirei Chiralina* e cel dintâi scriitor român care a avut instinctul limbii românești și a știut să ofere cititorilor francezi, în modul cel mai atrăgător și direct, anumite aspecte caracteristice ale vieții poporului român. Prin limba lui originală și colorată, creată în mod conștient și îndrăzneț, el a contribuit la cunoașterea psihologiei neamului, a obiceiurilor, a portului și a superstițiilor. Primul ciclu al acestei opere se constituie în prezentarea lui Adrian Zograffi, prin călătoria lui imaginară pe „drumurile patriarhale ale pământului nostru și după aceea, pe drumurile, și somptuoase și de pierzanie, ale Orientului".

Cea mai evidentă expresie a acestei sinteze o reprezintă personajul Adrian Zograffi, fără îndoială un *alter-ego* al scriitorului, dar și un mesager al lumii povestirilor și purtătorul unui destin excepțional. Existența lui risipită de nestatornic pribeag este „o continuă inițiere și are o coerență ascunsă, desfășurându-se după un scenariu aproape mitic, copilăria și adolescența, chiar și tinerețea lui Adrian Zograffi au înfățișarea și înțelepciunea unei pregătiri" (Mircea Iorgulescu).

Esențial romantice prin „atitudine și prin procedee expresive" (Pompiliu Constantinescu), în povestirea *Chira Chiralina* și în *Moș Anghel,* unul dintre cele mai intense și mai dramatice volume din opera lui P. Istrati, se îmbină eposul nostru popular și eposul oriental al celor *O mie și una de nopți* (Perpessicius). Prin forța lor dramatică, subiectele povestirilor lui Panait Istrati cuprind elemente proprii legendelor și baladelor, în care sentimentul dominant al personajelor este revolta împotriva condiției lor. Spirit profund moral, Adrian Zograffi se exprimă astfel: „Sunt un om revoltat, nu pentru că sunt sărac, ci pentru că sunt generos", apropierea de Camus devenind, în acest sens, obligatorie. În creația lui P. Istrati se remarcă două registre, unul fabulos, cu povestirile fantastice la care atrage în primul rând epicul în sine, înrudit cu Gala Galaction și cu V. Voiculescu, și un *registru istoric* în care sunt incluse volumele cu aspect memorialistic, de destăinuire. În prefața la *Chira Chiralina,* P. Istrati interpretează astfel destinul eroului său: „Adrian Zograffi nu e deocamdată decât un tânăr căruia îi place Orientul. Este un autodidact care-și găsește Sorbona unde poate. Trăiește, visează, dorește multe lucruri; păstrându-și întreaga libertate el își va îngădui o altă libertate: aceea de a iubi și de a fi mereu, în toate țările, prietenul oamenilor de inimă. Așteptând să ajungă la propria lui poveste, el nu face decât să asculte poveștile altora".

Reprezentând, atât în contextul literaturii românești, cât și al celei europene, „una dintre cele mai profunde și mai acute expresii ale problematicii artistice a secolului nostru" (Mircea Iorgulescu), opera lui Panait Istrati reflectă accentul dramatic al omului în lupta cu viața, adesea încercând să o domine, dar împrumutând mereu ceva din ritmul, dramele și suferințele acestuia. Unitară prin teme și viziune, toată literatura lui P. Istrati este o confesiune și o profesiune de credință, impresionând prin omenescul întâmplărilor, prin impresia de adevăr și de lucru trăit. Făcând anumite destăinuiri asupra elementelor autobiografice și ale

Scanned with OKEN Scanner

celor din planul ficțiunii cuprinse în cărțile sale, două afirmații, în aparență contradictorii, reușesc să contureze un adevăr complet asupra personalității acestui scriitor: „fiind lipsit de memorie, sunt dăruit cu imaginație, înflăcărată, vie", și „nu sunt capabil să descriu ceva ce n-am trăit măcar în linii mari".

Revendicându-și înrudirea cu sufletul românesc, continuând o tradiție în proza românească și ilustrând o tendință specifică, P. Istrati aparține, prin limba în care a scris, literelor franceze și se situează alături de Elena Văcărescu, Anna de Noailles și Martha Bibescu.

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

– „Viața unui artist sentimental, pasionat și care mai ales a trăit așa cum am trăit eu, e adesea tot atât de pasionantă ca și opera lui. Uneori chiar o întrece în interes, dacă artistul rămâne sincer și dacă scrie, nu ca să satisfacă curiozitatea bolnavă a cititorului sătul și blazat, ci ca să se vadă până unde a fost legat de omenești slăbiciuni ale vieții, cât a luptat cu ele, cum a învins sau a fost învins". (Panait Istrati)

– „Panait Istrati nu este un povestitor. Darurile lui epice țin mai curând de domeniul povestirii înrudindu-se, sub acest raport, cu tonalitatea generală a operei sadoveniene. Este un povestitor, prin aluviunile orientale ale artei noastre, prin contactul mereu reînnoit și viu cu lumea Halimalei, a cronicilor și a mitului popular. Și e un *povestitor român,* prin cele mai profunde accente ale scrisului său". (Mircea Zaciu)

REFERINȚE CRITICE:

Al. Talex, *Panait Istrati,* București, 1943; **Al. Oprea,** *Panait Istrati. Dosar al vieții și al operei,* București, 1976; **Mircea Iorgulescu,** *Spre alt Istrati,* București, 1986.

MARTHA BIBESCU
1886–1973

Repere biografice: Romancieră, poetă și memorialistă franceză de origine română. Privind data exactă a nașterii scriitoarei, din mărturisirile ei se cunosc cu precizie ziua și luna (28 ianuarie, București), anul 1886 fiind stabilit doar dintr-o întreagă serie de ipoteze ce mai cuprind însă și anii: 1888, 1889, 1890, 1891. Martha Lahovary făcea parte dintre cele mai vechi și mai ilustre familii românești de tradiție politică, diplomatică și culturală. Mama sa, Smaranda-Emma Mavrocordat, descinde din ramura moldoveană a domnitorului Constantin Mavrocordat, iar tatăl scriitoarei, Ioan N. Lahovary, avea să fie de-a lungul anilor ministru al României la Paris, ministru de externe și președinte al Senatului. Crescută și formată sub semnul acestui impunător arbore genealogic, Martha Bibescu își va împlini educația primită într-o mânăstire din Belgia, cu cea specific românească, sub impresiile pe care i le vor oferi zilele petrecute la Mogoșoaia, Posada sau Comarnic și peste tot unde va călători și va descoperi cu încântare

Scanned with OKEN Scanner

locurile pline de farmec din „Țara Sălciilor". Prin căsătoria în 1905 cu prințul George-Valentin Bibescu, nepot de frate al domnitorului George Bibescu, scriitoarea devine prințesa Martha Bibescu, intrând într-o familie princiară, din care mai fac parte Ana-Elisabeta Brâncoveanu, contesa de Noailles și Elena Văcărescu, dar și cu rude franceze în genealogie directă cu familia împăratului Napoleon Bonaparte.

După călătorii prin mai multe țări ale lumii, printre care și Persia, unde prințul George-Valentin Bibescu primește o însărcinare diplomatică, la întoarcerea în Franța (1908), Martha Bibescu își publică prima sa carte, *Les Huit Paradis (Cele opt raiuri).* Premiat de Academia Franceză, acest volum va deschide seria unei opere impresionante, din care nu vor lipsi romanele de inspirație autobiografică sau istorică, evocări ale unor personalități din trecut sau contemporane, note de călătorie, versuri, poeme în proză, eseuri, cugetări, corespondență și biografii istorice. Din 1955 devine membră a Academiei Regale de limbă și literatură franceză din Bruxelles, în fotoliul pe care îl ocupase contesa de Noailles.

Se stinge din viață la 28 noiembrie 1973, la Paris, departe de țara de care era mândră și pe care a prezentat-o în multe dintre operele sale cu atâta încântare și duioșie.

OPERA:

Les Huit Paradis (Cele opt raiuri), Paris, 1908;
Alexandre Asiatique..., Paris, 1912;
Isvor, le Pays des Saules (Izvor, țara sălciilor), Paris, 1923;
Le Perroquet Vert (Papagalul verde), Paris, 1924;
Catherine, Paris, 1927;
Le destin du lord Thompson of Cardington (Destinul lordului), 1927;
Au bal avec M. Proust (La bal cu M. Proust), Paris, 1928;
La Vie d'une amitié (Viața unei prietenii), Paris, 1951–1957;
Le Confesseur et les poètes (Confesorul și poeții), 1970;
Echanges avec Paul Claudel (Corespondența cu Paul Claudel), Paris, 1972.
Ediții românești:
Cele opt raiuri, Trad. de Tudor Nicolaescu, 1946;
Izvor, țara sălciilor, vol. I–II. Cu o prefață de M. Sadoveanu, 1937;
Destinul lordului Thompson (f.a.); *La bal cu Marcel Proust.* Trad., prefață, note și indice de nume de Tudor Ionescu, 1976;
Jurnal politic. Ianuarie 1939 – ianuarie 1941. Studiu introductiv, selecție, note și traducere de Cristian Popișteanu și Nicolae Minei, 1979;
Corespondență cu Paul Claudel, 1992.

1. Considerații generale. După un debut cu note de călătorie *(Les Huit Paradis,* 1908), în care arta autoarei de numai 22 de ani constă într-o concizie de mare densitate a expresiei, cea de-a doua carte a Marthei Bibescu *(Alexandre Asiatique ou l'histoire du plus grand possible,* 1912), oferă aceleași prilejuri de exersare a unei rafinate reflexivități, cu predispoziții interpretative de mare subtilitate. Inspirată în mare măsură din realitățile și obiceiurile românești, *Izvor, țara sălciilor* (1923) se constituie într-o vibrantă evocare a vieții de la țară, cu toate întâmplările, tradițiile și comorile de folclor proprii unei lumi pe care o cunoaște încă din copilărie și adolescență. Cartea va fi tradusă în Anglia, în Statele Unite și Spania, iar ediția românească a fost prefațată elogios de Mihail Sadoveanu. Entuziasmat de sugestiile poetice care însuflețesc și acest volum al Marthei Bibescu, un scriitor francez i s-a adresat autoarei cu următoarele cuvinte: „Trebuie să-ți spun un cuvânt despre *Isvor.* Este o capodoperă. Am trimis chiar acum o notă asupra acestei cărți (...) căci trebuie ca savanții de profesie să știe că sunt în ea comori de folclor, observații directe (mulțumită Utei), care sunt revelații ale trecutului celui mai îndepărtat și mai stăruitor. Nu vă mai vorbesc de farmecul stilului care e nesfârșit, dar ar fi o nedreptate de a nu vedea în această carte decât literatură. Ea este scrisă, cum spunea Renan, pentru mai mult decât o Academie". Mai târziu, R.M. Rilke avea să afirme că iubea țara noastră de când citise *Izvor,* fără a-i cunoaște autoarea. Vasile Pârvan, cu care stabilise trainice

Scanned with OKEN Scanner

legături de prietenie, îi scria: „Contemplând viața poporului, dvs. ați făcut operă nu numai de naturalist (...), ci și operă de poet liric, care se oglindește în apa liniștită a sufletului popular și operă de filozof stoic (...). Ați cântat pe fratele nostru, poporul, din țara sălciilor".

Înzestrată cu o neobișnuită inteligență, scriitoarea se supune unei discipline care presupune din partea artistului o încordare intelectuală deosebită. Cu romanul *Le Perroquet vert (Papagalul verde,* 1924), Martha Bibescu s-a impus definitiv în literatura franceză ca una dintre cele mai înzestrate prezențe scriitoricești. Un succes răsunător l-a cunoscut și romanul autobiografic *Catherine – Paris* (1927), cu ediții de lux și traduceri în America, Germania și Suedia, la fel cum volumul *La bal cu Marcel Proust,* unic și plin de farmec în toată literatura franceză, după numai un an de la publicare (1928), ajunsese deja la a șaptea ediție. Ilustrativă atât prin varietatea aspectelor abordate (interpretări date operei și vieții lui Marcel Proust, elemente autobiografice, însemnări despre mediul parizian), cât și pentru talentul memorialistic și portretistic al autoarei, această carte este considerată cea mai realizată din tot ce a scris Martha Bibescu. Într-o bună tradiție a moraliștilor francezi (cu reflexe ale instrucției filozofice, morale și politice de care a beneficiat scriitoarea), perspectiva acesteia asupra istoriei este întotdeauna completă, exactă și critică. Evocările istorice, biografiile, memoriile și jurnalul politic completează o operă de dimensiuni considerabile, ce a întrunit aprecieri din partea unor mari nume din istoria literaturii universale (Anatole France, Paul Valéry, Paul Claudel, Jean Cocteau, M. Proust). Ca autoare a peste patruzeci de cărți, o parte semnate și sub pseudonimul Lucile Ducaux, respectată de întreaga Europă a literelor din acest secol, Martha Bibescu s-a distins ca o prezență de mare noblețe de spirit a timpului în care a trăit și a creat.

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

– „Admirația mea pentru Prințesa Bibescu era definitivă de când îl cunoscusem pe al ei *Alexandre Asiatique;* dar în intuiția ei de mare poet a reușit să stabilească una dintre cele mai profunde continuități umane." (R.M. Rilke)

– „Sunteți un mare scriitor." (Max Jacob, 1927)

– „Cine sunteți dumneavoastră? Cea mai admirabilă inteligență de femeie pe care o cunosc. Ați scris cărți mai importante decât acest *Bal;* dar nu este una care să mă miște mai mult." (François Mauriac)

„*Izvor* mi-a fost inspirată de viața de zi cu zi a satelor, de ritualurile tradiționale păstrate în existența lor milenară de țăranii acestei zone păduroase a muntelui unde venisem să trăiesc, pentru totdeauna, cum credeam atunci, curând după căsătorie. Această carte s-a născut din observații zilnice; nu conține nici o întâmplare care să nu fie adevărată, nici un episod inventat. Tot ceea ce constituie experiență mi s-a întâmplat cu adevărat, m-am legat sufletește foarte mult de acești oameni, de această natură în care ei trăiesc tot atât de straniu izolați în timp precum eram eu izolată în spațiu. Și am iubit această țară și acest popor pe care tocmai îl descopeream." (Martha Bibescu).

REFERINȚE CRITICE:

Maria Brăescu, *Referințe critice în opera Marthei Bibescu,* 1983; Mircea Zaciu, *Bivuac,* 1974; Șerban Cioculescu, *Itinerar critic.* vol. III, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

PETER NEAGOE
1881–1960

Repere biografice. Prozator de limbă engleză. S-a născut la 7 noiembrie 1881, la Odorhei, lângă Sibiu. După cursurile primare şi secundare din Sibiu, vine la Bucureşti, unde în 1900 se înscrie la Şcoala de Belle-Arte, fiind coleg cu Constantin Brâncuşi. Frecventează, în paralel, şi cursurile de filozofie şi drept la Universitate. Emigrează spre America, ajunge la New York în iarna anului 1906, ocupă diferite slujbe şi îşi continuă studiile artistice la Academia Naţională şi în cadrul Asociaţiei Studenţilor de Artă. După primul război mondial revine în Europa, stabilindu-se la Paris, unde îşi reia activitatea scriitoricească. Îi cunoaşte personal pe James Joyce, Ezra Pound, Gertrude Stein, intră în contact cu grupările dadaiste şi suprarealiste. Îl reîntâlneşte pe C. Brâncuşi, căruia îi dedică volumul *Sfântul din Montparnasse* (1965). În 1933 se întoarce în Statele Unite, publicând în următorii trei ani două romane şi un volum de povestiri cu subiecte din realitatea românească transilvăneană. Invitat al Societăţii Scriitorilor Români, în aprilie 1937, Peter Neagoe vizitează timp de trei ani România. În timpul războiului publică tot mai puţin, revenind în literatură cu *A Time To Keep (Timp de neuitat)*, New York, 1949. Moare la Kingston, New York, la 28 octombrie 1960.

OPERA:

Storm (Viscol), Paris, 1932 (povestiri);
Easter Sun (Soare de Paşti), New York, 1934 (roman);
There Is My Heart (Iată inima mea), New York, 1935 (roman);
Winning A Wife, New York, 1936 (povestiri);
A Time To Keep (Timp de neuitat), New York, 1949 (roman);
No Time For Tears (Lacrimi inutile), New York, 1959 (roman);
Sfântul din Montparnasse, New York, 1965 (roman).
În 1932 tipăreşte la New York *Americans Abroad* (antologie americană expatriată).

Ediţii româneşti:
Drumuri cu popas, roman. Trad. de Jul. Giurgea, Buc., 1938; Ed. a II-a, 1943;
Vifor, Povestiri. Trad. de Profira Sadoveanu şi Teodora Sadoveanu; *Soare de Paşti.* Trad. de Ionel Jianu, 1940;
Povestiri. Trad. şi studiu introductiv de Ioan A. Popa, 1972;
Timp de neuitat. Trad., prefaţă şi note de Ioan A. Popa, 1975;
Sfântul din Montparnasse. În româneşte de Sever Tita, prefaţă de Ioan A. Popa, 1977.

1. Consideraţii generale. Atras de valul emigraţiei de la începutul acestui secol, Peter Neagoe pleacă spre Statele Unite, unde, după două decenii, reuşeşte să stăpânească perfect limba engleză, se consacră cu fervoare scrisului, ajungând în scurt timp la maturitatea creaţiei sale artistice. De la primul volum de povestiri în limba engleză (*Storm,* Paris, 1932), scriitorul se impune printr-o proză de mare vigoare, cu accente autobiografice, inspirată, cu mici excepţii, aproape în întregime din mediul tradiţional de o profundă vitalitate şi coeziune a satului ardelean de la sfârşitul veacului. Într-o mărturisire, Peter Neagoe dezvăluie caracterul autobiografic al primului său roman, *Easter Sun (Soare de Paşti),*

Scanned with OKEN Scanner

publicat în 1934 și tradus în românește în 1940: „Voi încerca să prezint cititorilor un tablou al țăranului român și al țării sale". Romanul dezvoltă istoria unui destin nefericit, constituindu-se, totodată, într-o radiografie a unei lumi de o mare inflexibilitate în fața schimbărilor radicale din universul interior țărănesc. Sustrasă ordinii comune, Ileana lui Ion Chioru, după ce-și încredințează iubirea unui bărbat mai prejos decât ea, își vede amenințat viitorul și chiar viața de lipsa de înțelegere a sătenilor față de tot ceea ce nu intră în tiparele lor obișnuite. Este salvată, în ultimă instanță, de generozitatea și de înțelegerea pe care i le arată învățătorul cocoșat al satului. Atmosfera specială a acestei lumi, cu acțiuni care se desfășoară după anumite rituri (clăca, hora, masa familiei), tensiunea sugerată de evenimentele din jurul celor doi tineri, cu întâlnirile lor mereu în contradicție cu ceea ce îi înconjoară, fac din acest roman una din cele mai reprezentative creații ale lui P. Neagoe. „Când aveam 11 ani, se destăinuie autorul, mă îndrăgostisem de Ileana. Ea îmi cânta în grădină și, în cele mai călduroase zile de vară, mâinile ei îmi răcoreau obrajii înfierbântați. Tatăl ei era un țăran foarte muncitor. Îmi era teamă de el pentru că era sumbru și aprig. Învățătorul, Tedescu, e și el un prieten al meu. Am trăit cu aceste personaje mulți ani, mult timp după ce le-am lăsat în voia sorții lor, dar ele au insistat, urmărindu-mă peste tot în lume. Acum patru ani am hotărât să le pun într-un roman". Publicat în 1936, tradus și în românește în 1938, cel de-al doilea roman autobiografic (*There is my Heart*) încheie perioada creatoare de vârf a scriitorului. Surprinse într-un cadru social mai larg, sunt prezentate eforturile lui Ion Codreanu de a se desprinde din strânsoarea capcanelor unei vieți mai puțin darnice. *A Time to Keep (Timp de neuitat),* 1948 e, de asemenea, o carte de amintiri a copilăriei sale desfășurate în satul Aciliu de lângă Sibiu. Romanul este o idilă cu personaje memorabile. Înțeleptul moș Gherasim, Popa Radu, hâtrul Berbec, maestru al ironiei și al vorbei disimulate, Ileana lui Ion Chioru, eroina primului roman, învățătorul, părinții și rudele sale sunt prezenți pe fiecare pagină a cărții. Scriitorul dezvoltă în această formulă a romanului formației și a romanului familial două coordonate majore: tabloul comunității rurale ardelenești de la sfârșitul secolului al XIX-lea și educația lui Petru. Elementele epice și părțile descriptive, pline de culoare și cu observații privind graficul activităților zilnice ale familiei sale, se alătură episoadelor autobiografice sau lirice, semnificative pentru formarea ideii privind creșterea și înțelegerea unei lumi. În portretul notarului, tatăl lui Petru, sunt semnificative atitudinile de îngăduință și înțelegere pentru problemele comunității rurale. Popa Radu intră în aceeași componentă tradițională a satului românesc prin robustețea și dragostea de viață, învățătorul Vlad trăiește intens pentru propășirea spirituală a omului de la țară, iar Moș Gherasim devine, în linia acestei tipologii, întruchiparea ideală a unei înțelepciuni bătrânești. Alături de mama sa, sub privirile căreia face primii pași ai cunoașterii, prin sobrietate și prin putere de judecată, Moș Gherasim devine elementul unificator al întregii evocări. Noutatea cea mai mare a prozei lui Peter Neagoe constă în fenomenele de viață pe care le explorează și în vigoarea cu care le expune. Poem cald al aducerilor aminte, romanul *Timp de neuitat* întregește tabloul cuprinzător al satului românesc, imagine pe care Peter Neagoe a prețuit-o și a recreat-o cu mare prospețime într-o limbă străină și departe de locurile natale.

Scanned with OKEN Scanner

III. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

– „M-am născut pe pământ românesc. Am ascultat glasul munților, câmpiilor, pădurilor, râurilor cu urechile mele și cu cele ale unui lung șir de strămoși." **(Peter Neagoe, 1937).**

– „Apartenența lui Neagoe la literatura română a Transilvaniei prezintă unele note specifice, fără îndoială un rezultat al climatului literar în care s-a format: el nu ocolește conflictele dintre personaje, oferindu-le adâncime sufletească, își prezintă eroii prin dialog viu, posedă un simț acut al determinării locului și o preciziune a stilului pe care a învățat-o de la un Joyce, un Proust sau un Hemingway." **(Ioan A. Popa).**

REFERINȚE CRITICE:

I. A. Popa, *Peter Neagoe, scriitor român de limbă engleză,* Cluj-Napoca, 1979.

EUGEN IONESCU
1909–1994

Repere biografice: Scriitor francez de notorietate internațională, creator al unei opere sub multiple ipostaze: teatru, poezie, proză, eseuri, memorialistică. S-a născut la 13 noiembrie 1909, la Slatina. Își petrece anii primei perioade de școlarizare în Franța, mama sa fiind de origine franceză. În 1925 revine în țară și absolvă cursurile Liceului „Sf. Sava" din București, luându-și bacalaureatul la Craiova, în 1928. Studiază la Universitatea din București și, în urma examenelor susținute cu Charles Drouhet, la limba și literatura franceză, și cu Mihail Dragomirescu, la literatura română, în 1932 obține licența în filologie modernă. Funcționează în învățământ, predând la liceele „Sf. Sava" și „Gh. Lazăr" din București, precum și la alte școli din provincie. Părăsește din nou țara în 1938, cu o bursă pentru un doctorat în literatură franceză.

Eugen Ionescu își dovedește de timpuriu o dublă vocație, una de poet și alta de eseist, critic și publicist. Debutează la vârsta de 18 ani în „Revista literară" a Liceului „Sf. Sava" (nr. 1, 1927) cu poezia *Copilul și clopotele*, ca în decembrie 1928 să îl reîntâlnim în prima serie a revistei „Bilete de papagal", condusă de Tudor Arghezi. În ceea ce privește publicistica literară (eseuri, recenzii, cronici plastice, pagini de jurnal, polemici), „juneța bucureșteană" a lui Eugen Ionescu conține posibile elemente ce vor configura structura originală a viitorului dramaturg, cu accente în spiritul teribilist și contestatar al articolelor semnate în presa românească dintre anii 1927 și 1940. În 1931 își tipărește placheta de versuri *Elegii pentru ființe mici,* iar volumul de critică *Nu* (1934) devine una din cărțile cele mai discutate ale anilor 1934–1935 și va încheia cele două decenii în care

Scanned with OKEN Scanner

Eugen Ionescu a trăit efectiv în peisajul nostru literar modern. Însuşirile care au atras atenţia contemporanilor au fost fronda permanentă şi nihilismul tânărului Eugen Ionescu. Nu a aderat la nici o grupare, a colaborat la multe publicaţii, fără a se lega definitiv de vreuna. Se stabileşte în Franţa în 1941, îşi caută o nouă identitate, contactul nemijlocit cu cultura şi valorile franceze deschizându-i de acum o nouă zonă de observaţie. Schimbarea intervine foarte repede. În 1950, pe scena de la Teatrul Noctambules din Paris va avea loc premiera primei piese *La Cantatrice chauve (Cântăreața cheală)*. În 1970 este ales membru al Academiei Franceze.

Fondator al *teatrului de avangardă* din anii 1950, care va impune o nouă estetică dramatică, revoluţionând conceptele tradiţionale, Eugen Ionescu va trece prin diferite etape în drumul sinuos al desăvârşirii sale artistice.

OPERA:

1. Lucrări în limba română:
Elegii pentru fiinţe mici, 1931;
Nu, 1934 (premiat pentru critică literară).
2. Lucrări în limba franceză:
a. Teatru: *La Cantatrice chauve (Cântăreața cheală)*, 1950;
La Leçon (Lecția), 1951;
Les Chaises (Scaunele), 1952;
Tueur sans gages (Ucigaș fără simbrie), 1959;
Rhinocéros (Rinocerii), 1960;
Le Roi se meurt (Regele moare), 1962;
La Soif et la Faim (Setea și Foamea), 1966;
Jeux de massacre (Jocul de-a măcelul), 1970;
Machett (Machett), 1972;
Ce formidable bordel! (Ce nemaipomenită harababură), 1973.
b. Proză: *La Photo du Colonel (Fotografia colonelului)*, nuvele, 1962;
Le Solitaire (Însinguratul), roman, 1973;
c. Eseuri: *Notes et contre-notes (Note și contranote)*, 1962;
Antidotes (Antidotul), 1977;
d. Memorialistică: *Journal en miettes (Jurnal în fărâme)*, 1967;
Présent passé, passé présent (Prezent trecut, trecut prezent), 1968;
La quéte intermittente (Căutarea intermitentă), 1987.

1. Considerații generale. La premiera franceză cu *Cântăreața cheală* (1950), Eugen Ionescu provoca o stare de nedumerire prin formula dramatică ieșită din tiparele cunoscute. Eugen Ionescu optează pentru teatru ca dramă a limbajului și a incomunicabilității, un teatru cu desăvârșire novator – *teatrul absurdului*, în care originalitatea unei formule, caracterizate prin fuzionarea șocantă a comicului cu tragicul, devine indiscutabilă. Însuși autorul își definește poziția de principiu: „Dacă valoarea teatrului se află în sporirea efectelor, acestea trebuiau sporite și mai mult, subliniate, accentuate la maximum. A împinge teatrul peste zona intermediară, care nu e nici teatru nici literatură, înseamnă a-l restitui cadrului său propriu, limitelor lui firești (...) Un comic dur, fără finețe, excesiv. Nu comedii dramatice. Recursul la imposibil. Totul împins până la paroxism, acolo unde se află izvoarele tragicului. Un teatru al violenței: violent comic, violent dramatic". Dramaturgul se decide tranșant pentru un teatru irațional, respingând teatrul „aristotelic", străin spiritului epocii moderne: „Cât despre logică, despre cauzalitate, să nu mai vorbim. Trebuie să le ignorăm cu totul. S-a sfârșit cu drama, cu tragedia. Tragicul devine comic, comicul devine tragic". În piesele sale de teatru, unitare totuși prin respectarea unui program literar, se pot contura două ipostaze distincte, circumscrise în egală măsură unei violențe estetice fără precedent: a) **farsa tragică**, cultivată de Eugen Ionescu în *Cântăreața cheală*, ca modalitate artistică fundamentală de reprezentare a angoaselor unei umanități degradate, și b) **rinocerizarea**, cu toate ipostazele de rezistență pe care le întruchipează Beranger ca prototip ionescian în suita de

Scanned with OKEN Scanner

metamorfoze din patru piese de teatru dominate de violența tragicului: *Ucigașul fără simbrie, Rinocerii, Pietonul aerului* și *Regele moare.*

a. În *Cântăreața cheală*, scrisă inițial în românește (*Englezește fără profesor*), există o parodie a limbajului colocvial, parodia teatrului pus sub semnul întrebării. Limbajul celor două personaje, Mr. și Mrs. Smith, se dezarticulează, vidându-se de sens. Se produce o „tragedie a limbajului" cu efecte ilariante, fiindcă oamenii nu fac ce vor și nu își coordonează existența după criterii precise. Autorul dezaprobă ideile gata făcute, conformismele specifice unei anumite categorii sociale, ca elemente caracterizante pentru cei care trăiesc la suprafața vieții, străini de conștiința faptelor și a cuvintelor rostite. Discuțiile personajelor afirmă doar banalități și șiruri lungi de platitudini, articulații verbale, locuri comune și dereglări de comportament lingvistic. Este semnalat astfel absurdul dominator al unei vieți cenușii, scoasă de sub controlul oricărui sens.

b. Intenția evidentă a acestor piese este de a surprinde o lume suspendată, paralizată în sentimentul răului care o domină și în care orice act se definitivează în zădărnicie, iar conștiința omului se confruntă cu moartea.

Analiza textelor s-ar putea organiza în jurul următoarelor trei axe principale: *criza limbajului, criza valorilor* și *criza teatrului.*

Concluzii. Până în 1950 viața lui Eugen Ionescu este aceea a unui necunoscut, împărțită între două vocații și două culturi. Poet și publicist, scrie în românește câteva eseuri, critică literară și plastică. Revine în 1938 la Paris pentru a-și pregăti un doctorat; în timpul războiului lucrează la o editură. „În 1948, înainte de a scrie prima piesă, habar nu aveam că voi deveni autor dramatic. Aveam doar ambiția de a învăța englezește. A învăța englezește nu duce în mod necesar la arta de a scrie piese de teatru. Dimpotrivă, tocmai pentru că nu mi-a izbutit proiectul de a învăța englezește, am devenit autor dramatic." I se reprezintă în 1950 *Cântăreața cheală*. Avea doar 41 de ani și era cel mai tânăr autor de pe afișul Teatrului Noctambules din Paris, alături de B. Brecht și Fr. Kafka. În anul următor publică *Lecția*, neîncetând de atunci să scrie cu un succes neîntrerupt, evoluând de la absurd către o formă de teatru apropiată de tragedia politică, devenind unul dintre cei mai mari autori dramatici ai acestui secol. Prin situații și tipuri, dar mai ales prin replici și prin numărul de teme obsesive (*incomunicabilitatea ființelor, bătrânețea* și *eșecul, prezența morții*), Eugen Ionescu e legat de o tradiție literară românească ce se distinge îndeosebi în opera lui I. L. Caragiale și, într-un anume sens, prin Urmuz, pe care G. Călinescu îl numea „un precursor de tot interesul al dicteului automat" (*Principii de estetică*). Tendința expresiei literare și a limbajului de a se degrada în clișee și de a-și pierde astfel valoarea comunicativă adecvată confirmă această filiație caragialiană a lui Eugen Ionescu. Luciditatea pătrunzătoare cu care Caragiale a sesizat cum limbajul servește la tot în afară de a comunica (frânturi de conversații, repetiții, anacronisme, delir verbal necontrolat) se regăsește în modalitatea prin care Eugen Ionescu denunță automatismul limbajului curent și vidul verbal ca simptom al dezumanizării și al alienării. Cuplul celor doi bătrâni din *Lecția* este asemănător prin atitudine cu Conu Leonida și Coana Efimița, iar discursul lui Mère Pipe din *Ucigaș fără simbrie*, cu cel al lui Farfuridi și Cațavencu. Absurdul și necomunicarea sunt, de asemenea, elemente definitorii ale comicului lui I.L. Caragiale în *Petiție, Căldură mare, Amici, Inspecțiune* și în *Justiție*, fără să se apropie însă de esența pe care o are la Eugen Ionescu proliferarea sufocantă a lucrurilor (*Scaunele, Ucigaș fără simbrie, Rinocerii*).

Scanned with OKEN Scanner

Linia de forță a profilului distinctiv al lui Eugen Ionescu rezultă din faptul că el nu se restrânge la sfera unui anumit domeniu (teatru, proză, eseu, poezie, jurnal), ci le ilustrează pe toate, manifestându-se în fiecare din ele cu o forță de esență lucriferică. La aceasta a contribuit în primul rând dinamismul unui spirit dominat de ambiții și elanuri excesive, dublat de un temperament avântat, atingând acel grad de împlinire artistică ce configurează conturul unei biografii totale.

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

– „Eugen Ionescu este primul autor de farse tragice care a izbutit să materializeze în simbolurile piesei *Rinocerii*, în suita de metamorfoze care sugerează mutații periculoase, o adevărată angoasă colectivă, concretizată printr-un univers obsesional, de coșmar în care proporțiile valorilor sunt răsturnate, normele de existență se degradează, iar omenirea, invadată de rinocerită, se întoarce spre starea instinctuală gregară" (**Romul Munteanu**).

– „La Eugen Ionescu, starea de spirit avangardistă se manifestă în primul rând în anticonvenționalismul radical, conducând spre relativizarea extremă a tuturor valorilor, pe fundalul unei grave crize metafizice; sentiment al inautenticității eului, devalorizare a jocului lumii și a jocului în lume, în perspectiva ultimă, a morții" (**Ion Pop**).

– „Când în ultimii ani ai deceniului VII au apărut volumele „fărâmelor" de jurnal, Eugen Ionescu era un scriitor celebru; cele 30 de piese jucate pe toate scenele mari ale lumii, polemicile, declarațiile și argumentele sale (adunate fie în volumul *Notes et contre notes*, fie consemnate în elocventele dialoguri cu Claude Bonnefoy) impuseseră publicului și criticii un personaj, o notorietate, un fel „ionescian" de a vedea lumea și problemele ei" (**Gelu Ionescu**).

– Cu privire la data exactă a nașterii lui Eugen Ionescu, în majoritatea dicționarelor și enciclopediilor românești și străine persistă o confuzie de-a dreptul surprinzătoare. De exemplu, la numai un an de la apariția *Dicționarului enciclopedic român* (București, 1964), în care era consemnat anul 1912, ca dată a nașterii, Augustin Z. N. Pop menționează în volumul *Din istoria culturii argeșene* (1965) anul 1910, 26 noiembrie. *Petit Larousse* (Paris, 1966) notează anul 1912, pe când *Enciclopedia Curcio per tutti* (Roma, 1966) indică anul 1908. Cele mai multe instrumente de lucru străine preiau data 1912. Așa se întâmplă cu *Nouveau Petit Larousse* (Paris, 1970), dar și cu *Dicționarul literaturii franceze* (București, 1972), refăcut mai târziu în volumul *Scriitori francezi. Mic dicționar* (București, 1978). Ezitările par la prima vedere fără sens, din moment ce în 1969 G. Mihai a lămurit, în chip convingător, această problemă, pe baza actelor de stare civilă. Articolul său din „România literară", nr. 20(40), an II, 10 iulie 1969, p. 10, reproducea chiar actul de naștere al scriitorului, conform căruia data exactă a intrării în viață a lui Eugen Ionescu este *13 noiembrie 1909*.

REFERINȚE CRITICE :

Romul Munteanu, *Farsa tragică*, 1970; Alexandru Paleologu, *Spiritul și litera*, 1970; Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, 1971; Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, 1990; Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații*, 1991; Eugen Simion, *Sfidarea retoricii*, 1985.

Scanned with OKEN Scanner

VINTILĂ HORIA
1915–1992

Repere biografice. Romancier, eseist și poet. Autor al unei opere impresionante, în românește și în limbile franceză și spaniolă.

S-a născut la 31 decembrie 1915, la Segarcea, Dolj. Debutează în anul 1937 cu cartea de poeme *Procesiuni*. A mai publicat la București *Cetatea cu duhuri*, *Cartea omului singur* și romanul *Acolo și stelele ard*. În anul 1940 a fost numit atașat de presă la Roma, pentru perioada iunie-septembrie, iar din primăvara anului 1942 este numit din nou pe același post la Viena. În 1944 pleacă definitiv din România, stabilindu-se în Italia, după un stagiu de internare într-un lagăr de concentrare nazist. La Florența, în 1946, l-a cunoscut pe Giovanni Papini, care a jucat un rol foarte mare în viața scriitorului român. În anul 1948 emigrează în Argentina, devenind profesor de literatura română la Facultatea de Filozofie și Litere a Universității din Buenos Aires. A scris în spaniolă și franceză, publicând sute de articole în Argentina și în Spania. În anul 1953 se stabilește la Madrid, continuându-și cariera didactică universitară. Prima carte scrisă în exil a fost volumul de versuri *A murit un sfânt*, publicat la Buenos Aires (1950). La Madrid, în 1956, i se editează primul volum de eseuri, scris în limba spaniolă, *Prezența mitului*. Romanul care îl situează printre cei mai semnificativi prozatori europeni se intitulează *Dumnezeu s-a născut în exil*, publicat la Paris, în 1960. Volumul obține prestigiosul Premiu Goncourt, fiind prima parte din „Trilogia exilului", alături de volumele *Cavalerul resemnării* (1961) și *Persecutați-l pe Boethius* (1983), tradus în românește sub titlul de *Salvarea de ostrogoți*. A scris aproape toate romanele în limba franceză, în afară de ultimul, *Un mormânt în cer*, publicat în limba spaniolă în 1987, la Barcelona. În limba română a mai scris romanul *Omul din neguri* (1971), tradus cu mare succes în spaniolă.

În anul 1972 creează la Madrid o catedră de literatură universală și contemporană, iar între anii 1979–1988 este profesor de literatură contemporană la Universitatea Catolică din Paris. Susține numeroase conferințe și prelegeri la diferite universități din lume.

Se stinge din viață la 4 aprilie 1992, la Villalba, lângă Madrid.

OPERA:

a. **Poezie:** *Procesiuni*, 1937;
Cetatea cu duhuri, 1939;
Cartea omului singur, 1941;
A murit un sfânt, 1950;
Jurnal de copilărie, 1968;
Viitor petrecut, 1976.
b. **Proză:** *Acolo și stelele ard* (roman), 1942;
Dumnezeu s-a născut în exil (roman), 1960;
Cavalerul resemnării (roman), 1961;
O femeie pentru Apocalips (roman), 1968;
Trezirea umbrei (nuvele), 1968;
Călătorie la centrul pământului (roman), 1970;
Omul din neguri (roman), 1971;
Călătorie la San Marco (povestire), 1972;
Persecutați-l pe Boethius (roman), 1983;
Un mormânt în cer (roman), 1987.
c. **Eseuri** – *critică literară: Prezența mitului*, 1956;
Poezie și libertate, 1959;
Revoluția scriitorilor sovietici, 1960;
Introducere în literatura secolului XX, 1976;
Considerații asupra unei lumi mai reale, 1978;
Literatură și dizidență, 1980;
Drepturile omului în romanul secolului XX, 1980.

REFERINȚE CRITICE:

Eugen Simion, *Poetul și împăratul*, „Caiete critice", nr. 3, 1990.
Eugen Simion, *O cronică a lucrurilor misterioase*, „Caiete critice", 1–2, 1993.

Scanned with OKEN Scanner

1. Considerații generale. Scriitor reprezentativ al secolului XX, Vintilă Horia este unul dintre marile nume ale exilului românesc, alături de intelectuali de marcă, precum **Mircea Eliade, Emil Cioran** și **Eugen Ionescu**. Autor al câtorva zeci de volume de poezie, proză, eseistică și critică literară, Vintilă Horia își începe cu adevărat cariera literară în 1960, o dată cu publicarea la Paris a romanului *Dumnezeu s-a născut în exil*, bazat atât pe vechea sa formație românească, cu influențe din opera lui L. Blaga, Nichifor Crainic, Nae Ionescu și Ion Pillat, cât și pe o experiență culturală de exil, cu o profundă informație în filozofia istoriei și a științelor, în psihologie și în spiritualitatea tradițională. Vintilă Horia se afirmă ca un scriitor solitar, învăluit în mari enigme. Găsind forța să se ridice deasupra modelelor facile contemporane, scriitorul își asumă situația de a îndura exilul ca pe o experiență hotărâtoare a vieții și a operei lui. În acest sens, literatura lui Vintilă Horia este o manifestare a unui exil ca „tehnică a cunoașterii", la fel de revelator ca „dragostea sau moartea", o formă de „exil interior", al transformării spirituale care amintește de cel suportat de Dante și de exilul fundamental al lui Homer: „Patria este locul unde destinul ne obligă să trăim, adică să medităm...". Exilatul este pentru Vintilă Horia modelul exemplar al ființei umane, al cărei destin definitoriu este acela de „exilat din Paradis", descoperind în cele din urmă un spațiu unic, al Sufletului: „Dar înăuntru în celulă, în foame și torturi, o nouă ființă s-a înălțat, superioară celeilalte (...), superioară deci ființei ideologice și față de care călăul nu a mai fost decât un instrument de distrugere a lui însuși și de perfecțiune pentru viitor". Această revelație o va trăi poetul Ovidiu la marginea de răsărit a Imperiului Roman în contact cu lumea dacilor. Dorul sfâșietor după imaginea pierdută a cetății Roma se transformă treptat în „dor metafizic", definit prin nevoia și căutarea de Dumnezeu. Romanul *Dumnezeu s-a născut în exil* explorează curiozitatea spirituală a poetului latin în ultimii opt ani din viață, petrecuți pe țărmul Pontului Euxin. Exilul își pierde treptat din încordare și dramatism o dată cu descoperirea universalității condiției umane și a importanței Sufletului.

Reeditat și tradus în tot mai multe țări ale lumii, cu același interes ca la început, romanul *Dumnezeu s-a născut în exil* își păstrează semnificația adâncă în contextul amplu al contemporaneității.

2. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

„Ceea ce constituie originalitatea acestui roman e mai puțin faptul de a fi memoriile apocrife ale poetului Ovidiu exilat la Tomis de Augustus, cât de a prezenta într-un ton absolut nou imaginea omului în exil...

Confesiunea lui Ovidiu atinge protestarea dureroasă pe care mii de exilați, victime ale imperiului și ale noțiunii de imperiu, fac să se cutremure pământul de când există oameni. Această împăcare în tristețe, pe care o regăsim până și în limba scriitorului român, e împăcata certitudine a unei ființe transformată în suferință, a unui reînviat care nu uită că durerea lui e trăită de mii de suferinzi. Aici depășim ficțiunea... O mare chemare spirituală." („La Revue Nouvelle", Bruxelles)

„Această carte este pasionantă la un alt nivel: ca studiu al unei vieți în exil, pe care alții au trăit-o înaintea lui (**Dante** de exemplu), vreau să spun despărțirea de patrie trăită ca o revelație, ca descoperire a altei patrii, aceea a spiritului." („New York Time")

– „Carte mișcătoare și frumoasă, scrisă în limba franceză cu o rară perfecțiune". (C l a u d e M a u r i a c)

– „Niciodată un Premiu Goncourt n-a fost decernat cu mai multă dreptate". („Les Nouvelles Littéraires", Paris)

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI EMINESCU
1850–1889

MITURI ESENȚIALE

I. PRELIMINARII

Ca poet romantic de sinteză, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Eminescu nu putea să rămână în afara preocupării pentru mitologie. Se constată însă că, dacă romanticii din generațiile anterioare, ca Byron ori Shelley, reluau mituri din cultura universală, creștină sau precreștină, cărora le căutau și le dădeau, reinterpretându-le, semnificații romantice, Eminescu are obsesia unei mitologii naționale, pe care o află în stratul folcloric al culturii autohtone, în istoria patriei, ori o creează din substanța însăși a propriei poezii.

Chiar și când abordează mituri de circulație universală, cum ar fi **Cain și Abel** (postuma *Gemenii*), **Orfeu și Euridike** (*Strigoii*), poetul român autohtonizează intriga, circumstanțele, personajele, legându-le de istoria prelatină a poporului nostru, ori de motive folclorice bine reprezentate în literatura populară.

Exegeții eminescieni au putut vorbi de un mit al substratului dacic al poporului român (în poeme ca *Gemenii, Sarmis, Genaia*), de un mit al geniului, de un mit al pădurii și de altele. De curând însă, în *Cuvântul înainte* al unei antologii din poezia eminesciană, apărută în 1991 la Editura Fundației Culturale Române, Eugen Simion descoperă opt mituri posibile în poezia lui Eminescu. Aceste mituri de intensă circulație în opera eminesciană ar fi următoarele:

1. Mitul nașterii și al morții universului, care capătă expresia cea mai convingătoare în *Scrisoarea I* sau *Rugăciunea unui dac*, dintre antume, dar existent și în postume ca *Mureșanu, Gemenii* ori *Memento mori*.

2. Mitul istoriei, fundamentat pe criteriul moral al opoziției dintre bine și rău și închegat artistic de cele mai multe ori pe antiteza dintre trecutul glorios și prezentul decăzut. Sunt semnificative pentru acest mit poeme ca *Scrisoarea III, Epigonii, Împărat și proletar, Scrisoarea IV*.

3. Mitul înțeleptului (al dascălului, al magului), urmaș, de regulă, al zeilor aflați la începutul începuturilor – sau el însuși zeu –, apărător al legii acelor vremi, capabil să descifreze tainele aflate în semnele din cartea lumii. Asemenea

Scanned with OKEN Scanner

înțelepți mitici sunt invocați în *Rugăciunea unui dac* ori în postumele *Gemenii* sau *Andrei Mureșanu*, acest al treilea mit aflându-se într-o strânsă relație cu primele două.

4. Mitul erotic, rezultat din împletirea sentimentului iubirii erotice cu cel al peisajului în numeroasele lieduri, romanțe, idile, elegii în care întâlnim motive poetice specific eminesciene, precum *luna, codrul, lacul, izvoarele, vântul, steaua, pasărea* etc. (*Somnoroase păsărele..., Pe lângă plopii fără soț..., Dorința, Lacul, Floare albastră, Sara pe deal* etc.). Sub-specie filozofică, mitul erotic își va găsi întruchipare artistică deplină în *Luceafărul*. De altfel, marele poem rămâne sinteza către care converg mai toate miturile enumerate aici.

5. Mitul oniric, prin care saltul din cotidian într-o altă lume, virtuală, dorită cu atâta ardoare, se săvârșește în multe poeme, dar și într-o proză ca *Sărmanul Dionis*. Visul devine, așadar, la Eminescu, precum la atâți poeți romantici, modalitatea principală de a se sustrage meschinăriei lumii „celei aevea".

6. Prin **mitul întoarcerii la elemente** înțelegem aspirația romantică spre un spațiu ocrotitor, în care ritmurile macrouniversului au rămas nealterate, spațiu văzut ca o pavăză împotriva oboselii și alienării spiritului agresat de existența trepidantă a vieții comune. Codrul pare să dobândească cel mai adesea această funcție și în exegeza eminesciană s-a putut vorbi despre **mitul pădurii**. Într-adevăr, nu sunt puține poeziile în care codrul e văzut în această ipostază, practic motivul traversând întreaga perioadă creatoare a poetului, fie că e vorba de antume, fie de postume, adică: *Fiind băiet, păduri cutreieram, O, rămâi, Revedere, Floare albastră, Dorința, Memento mori, Povestea Dochiei și ursitorile, Scrisoarea III, Călin (file din poveste), Mușatin și codrul, Mai am un singur dor* etc.

7. Mitul creatorului izvorăște din preocuparea permanentă a poetului pentru rostul și condiția omului de geniu, teme pe marginea cărora el face reflecții amare ori orgolioase în poeme ca *Scrisoarea I, Luceafărul, Odă (în metru antic)*.

8. Mitul poetic e văzut în două ipostaze: *una*, în care rostul poeziei este să pună „haine de imagini pe cadavrul trist și gol", „Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea"; *alta*, care izvorăște din însăși esența poeziei „ca expresie a unei muzicalități interioare profunde, un orfism generalizat, o muzică inconfundabilă, care devine semnul de identitate al eminescianismului."

Din pătrunderea osmotică a acestor mituri – ce devin clasificabile doar din necesități didactice – și a altora, fără îndoială, se constituie fluidul vital, formula sangvină irepetabilă care circulă în organismul întregii opere eminesciene, antumă ori postumă, asigurându-i, pentru eternitate, viabilitatea.

SCRISOAREA I

Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare,
Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare,
Căci perdelele-ntr-o parte când le dai, și în odaie
Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,

Scanned with OKEN Scanner

Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate
De dureri, pe care însă le simţim ca-n vis pe toate.
Lună tu, stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci
Şi gândirilor dând viaţă, suferinţele întuneci;
Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară,
Şi câţi codri-ascund în umbră strălucire de izvoară!
Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate,
Când pluteşti pe mişcătoarea mărilor singurătate!
Câte ţărmuri înflorite, ce palate şi cetăţi,
Străbătute de-al tău farmec ţie singură-ţi arăţi!
Şi în câte mii de case lin pătruns-ai prin ferești,
Câte punţi pline de gânduri, gânditoare le priveşti!
Vezi pe-un rege ce-mpânzeşte globu-n planuri pe un veac,
Când la ziua cea de mâne abia cuget-un sărac...
Deşi trepte osebite le-au ieşit din urna sorţii
Deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii;
La acelaşi şir de patimi deopotrivă fiind robi,
Fie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi!
Unul caută-n oglindă de-şi buclează al său păr,
Altul caută în lume şi în vreme adevăr,
De pe galbenele file el adună mii de coji,
A lor nume trecătoare le însamnă pe răboj;
Iară altu-mparte lumea de pe scândura tărăbii,
Socotind cât aur marea poartă-n negrele-i corăbii.
Iar colo bătrânul dascăl, cu-a lui haină roasă-n coate,
Într-un calcul fără capăt tot socoate şi socoate
Şi de frig, la piept şi-ncheie tremurând halatul vechi,
Îşi înfundă gâtu-n guler şi bumbacul în urechi,
Uscăţiv aşa cum este, gârbovit şi de nimic,
Universul fără margini e în degetul lui mic,
Căci sub frunte-i viitorul şi trecutul se încheagă,
Noaptea-adânc-a veciniciei el în şiruri o dezleagă;
Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr
Aşa el sprijină lumea şi vecia într-un număr.
Pe când luna străluceşte peste-a tomurilor bracuri,
Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri,
La-nceput, pe când fiinţă nu era, nici nefiinţă,
Pe când totul era lipsă de viaţă şi voinţă,
Cînd nu s-ascundea nimica, deşi tot era ascuns...
Când pătruns de sine însuşi odihnea cel nepătruns.
Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume pricepută şi nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse şi nici ochiu care s-o vază.
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Şi în sine împăcată stăpânea eterna pace!...
Dar deodat-un punct se mişcă... cel întâi şi singur.
Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...
Punctu-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba spumii,
E stăpânul fără margini peste marginile lumii...
De-atunci negura eternă se desface în făşii,
De atunci răsare lumea, lună, soare şi stihii...
De atunci şi până astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Şi în roiuri luminoase izvorând din infinit,

Scanned with OKEN Scanner

Sunt atrase în viaţă de un dor nemărginit.
Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici,
Facem pe pământul nostru mușunoaie de furnici;
Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați
Ne succedem generații și ne credem minunați;
Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul,
În acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul
Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,
Că-ndărătu-i și nainte-i întuneric se arată.
Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,
Mii de fire viorie ce cu raza încetează,
Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adâncă,
Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă...
Cum s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric,
Căci e vis al neființei universul cel himeric...
În prezent cugetătorul nu-și oprește a sa minte,
Ci-ntr-o clipă gându-l duce mii de veacuri înainte;
Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș
Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,
Cum planeții toți îngheață și s-azvârl rebeli în spaț
Ei, din frânele luminii și ai soarelui scăpați;
Iar catapeteasma lumii în adânc s-au înnegrit,
Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;
Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,
Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie,
Și în noaptea neființii totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace...
.....
Începând la talpa însăși a mulțimii omenești
Și suind în susul scării pân' la frunțile crăiești,
De a vieții *lor* enigmă îi vedem pe toți munciți,
Făr-a ști să spunem care ar fi mai nenorociți...
Unul e în toți, tot astfel precum *una* e în toate,
De asupra tuturora se ridică cine poate,
Pe când alții stând în umbră și cu inima smerită
Neștiuți se pierd în taină ca și spuma nezărită –
Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor ei sau ce gândesc?...
Ca și vântu-n valuri trece peste traiul omenesc.
Fericească-l scriitorii, toată lumea recunoască-l...
Ce-o să aibă din acestea pentru el, bătrânul dascăl?
Nemurire, se va zice. Este drept că viața-ntreagă,
Ca și iedera de-un arbor, de-o idee i se leagă.
„De-oi muri – își zice-n sine – al meu nume o să-l poarte
Secolii din gură-n gură și l-or duce mai departe,
De a pururi, pretutindeni, în ungherul unor crieri
Și-or găsi, cu al meu nume, adăpost a mele scrieri!"
O, sărmane! ții tu minte câte-n lume-ai auzit,
Ce-ți trecu pe dinainte, câte singur ai vorbit?
Prea puțin. De ici, de colo de imagine-o fășie,
Vre o umbră de gândire, ori un petec de hârtie;
Și când propria ta viață singur n-o știi pe de rost,
O să-și bată alții capul s-o pătrunză cum a fost?
Poate vrun pedant cu ochii cei verzui, peste un veac,
Printre tomuri brăcuite așezat și el, un brac,
Aticismul limbii tale o să-l pună la cântari,
Colbul ridicat din carte-ți l-o sufla din ochelari

Scanned with OKEN Scanner

Și te-o strânge-n două șiruri, așezându-te la coadă,
În vro notă prizărită sub o pagină neroadă.
Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarămi... orice-ai spune.
Peste toate o lopată de țărână se depune.
Mâna care-au dorit sceptrul universului și gânduri
Ce-au cuprins tot universul, încap bine-n patru scânduri...
Or să vie pe-a ta urmă în convoi de-nmormântare,
Splendid ca o ironie cu priviri nepăsătoare...
Iar deasupra tuturora va vorbi vrun mititel,
Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el
Sub a numelui tău umbră. Iată tot ce te așteaptă.
Ba să vezi... posteritatea este încă și mai dreaptă.
Neputând să te ajungă, crezi c-or vrea să te admire?
Ei vor aplauda desigur biografia subțire
Care s-o-ncerca s-arate că n-ai fost vrun lucru mare,
C-ai fost om cum sunt și dânșii... Măgulit e fiecare
Că n-ai fost mai mult ca dânsul. Și prostatecele nări
Și le umflă orișicine în savante adunări
Când de tine se vorbește. S-a-nțeles de mai nainte
C-o ironică grimasă să te laude-n cuvinte.
Astfel încăput pe mâna a oricărui, te va drege,
Rele-or zice că sunt toate câte nu vor înțelege...
Dar afară de acestea, vor căta vieții tale
Să-i găsească pete multe, răutăți și mici scandale –
Astea toate te apropie de dânșii... Nu lumina
Ce în lume-ai revărsat-o, ci păcatele și vina,
Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt
Într-un mod fatal legate de o mână de pământ;
Toate micile mizerii unui suflet chinuit
Mult mai mult îi vor atrage decât tot ce ai gândit.
.....
Între ziduri, printre arbori ce se scutură de floare,
Cum revarsă luna plină liniștita ei splendoare!
Și din noaptea amintirii mii de doruri ea ne scoate;
Amorțită li-i durerea, le simțim ca-n vis pe toate,
Căci în propria-ne lume ea deschide poarta-ntrării
Și ridică mii de umbre după stinsul lumânării...
Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară,
Și câți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară!
Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate,
Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate,
Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții
Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții!

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Când nu și-au ales teme din viața social-politică, din natură, din mișcările sufletului omenesc, romanticii s-au arătat atrași de marile mistere ale universului, de întrebările rămase fără răspuns ale filozofilor, de soarta omului superior etc.

O astfel de temă întâlnim în *Scrisoarea I*, prima dintr-o serie de cinci poeme intitulate ca atare de Mihai Eminescu.

Scrisoarea I este un poem filozofic cu o structură romantică. El abordează, în cadrul mai larg al relației omului de geniu cu timpul și societatea omenească în genere, tema nașterii, evoluției și a unei previzibile stingeri a sistemului cosmic.

Scanned with OKEN Scanner

În partea finală, când se revine la problematica omului de geniu, *Scrisoarea I* dobândește accente de satiră, ca și celelalte patru *Scrisori*, așezate toate pe „conflictul dintre real și ideal". Lirismului eminescian îi trebuia un pretext pentru a se manifesta satiric. În *Scrisoarea I* el îl află în poziția vitregă a geniului față de societatea mărginită, incapabilă de mari elanuri ale gândului; în *Scrisoarea II* îl găsește în transformarea poeziei într-o formă a demagogiei politice; în *Scrisoarea III*, în falsul patriotism al politicianismului, iar în *Scrisorile IV* și *V*, în profanarea sentimentului erotic, așa cum se înfățișa acesta poetului dezamăgit.

Dar raportul dintre satira propriu-zisă și pretextul ei nu este atât de simplu cum s-ar părea la prima vedere. Structura poemului se grupează pe două coordonate fundamentale, după cum problematica geniului este înfățișată în două ipostaze. Prima, aceea de cugetător, dă naștere unei *meditații filozofice*. A doua, aceea a relației omului de geniu cu societatea și posteritatea, conduce la *satiră*. Această dublă înfățișare a omului de geniu este încadrată de peisajul lunar, umanizat prin motivul poetic al contemplației.

2. Compoziția poemului evidențiază o foarte diversă bogăție de teme și motive poetice. Ca să poată coborî la originile lumilor cosmice, ca să poată sugera necuprinsul pentru a pune în relație cu aceste înalte concepte pe gânditorul de geniu, Eminescu recurge la motivul contemplației, pus sub zodia timpului, scurs ireversibil pentru om.

În opoziție cu omul, luna devine zeitatea omniprezentă și omniscientă aflată sub zodia eternității, adică a timpului universal, fără început și sfârșit. Astfel *partea întâi* a poemei (primele 6 versuri) are funcția de a introduce două motive romantice scumpe poetului nostru: *motivul timpului* bivalent (timpul individual: „Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare", și timpul universal) reprezentant aici prin celălalt motiv, *al lunii*: „Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate..."

Partea a doua (versurile 7–38) nuanțează motivul lunii ca astru tutelar al faptelor meschine sau nobile ale oamenilor. Această parte a poemului fascinează prin densitatea ideilor, sugestiilor și motivelor și are ea însăși structură de sine stătătoare. Poetul creează imaginea globală, de dimensiuni terestre, a priveliștilor ce se oferă ochiului contemplativ al lunii, pentru a o restrânge apoi treptat: de la pustiuri, la codri și izvoare; de la „mișcătoarea mărilor singurătate", la țărmuri, palate și cetăți, și de aici „...în câte mii de case lin pătruns-ai prin ferești,/ Câte frunți pline de gânduri, gânditoare le privești!". Se ajunge astfel la categoria omului pe care poetul îl înfățișează într-o serie de ipostaze pentru a introduce aici un alt motiv de sorginte schopenhaueriană: *identitatea oamenilor în fața morții:*

„Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții
Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții;
La același șir de patimi deopotrivă fiind robi,
Fie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi!"

După un alt șir de ipostaze, față de care cititorul simte ironia poetului, acesta se oprește îndelung la condiția vitregă a omului de geniu, pe care îl pune însă în antiteză cu individualizările anterioare:

„Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic,
Universul fără margini e în degetul lui mic,..."

Scanned with OKEN Scanner

Dar înainte de a ajunge la satiră, Eminescu trebuie să argumenteze afirmațiile din versurile 33–38. Așa își găsește locul în structura compozițională a poemului *partea a treia* (versurile 39–86): *cosmogonia*.

La fel procedase Eminescu și în *Scrisoarea III*. Înainte de a satiriza prezentul, el trebuia să demonstreze superioritatea trecutului prin evocarea epocii lui Mircea cel Bătrân. Așa iau naștere cei doi poli ai antitezei, prezentă, cum se vede și aici, prin capacitatea cugetătorului de a gândi cosmogonia, în opoziție cu mercantilismul și meschinăria omului comun.

Elasticitatea gândirii poetice eminesciene e uluitoare în măiestria de a surprinde Universul în care, undeva, rătăcită parcă, se află omenirea. Simetria și echilibrul acestei părți a poemului guvernează desfășurarea cosmogonică de la imaginea globală a increatului la creația universală, unde-și găsește loc și lumea noastră: „Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul". Începând cu versurile următoare și culminând cu versul 74 („Căci e vis al neființei universul cel himeric"), se face din nou saltul în dimensiunea infinită a lumilor, de data aceasta involutiv, în descreștere, până ce „Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie..."

Partea a patra (versurile 87–144) este consacrată poziției vitrege a cugetătorului de geniu în lumea semenilor săi. Dar nici aici problematica socială a geniului nu e abordată direct, pentru că *dascălul* continuă în mod firesc să cugete (versurile 87–96), de data aceasta nu la destinul lumilor cosmice, ci la destinele indivizilor lumii terestre, cugetare în care apare din nou identitatea oamenilor cu ei înșiși și cu omenirea întreagă, prin versificarea unei fraze dintr-un text indic: „*Unul* e în toți, tot astfel precum *una* e în toate".

Frământarea voințelor mărunte se lovește de inexorabilul destin al timpului ireversibil: „Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor *ei* sau ce gândesc?/ Ca și vântu-n valuri trece peste traiul omenesc".

Abia de la versul 97 poetul se ocupă de condiția geniului într-o societate bântuită de preocupări și interese meschine. Abia aici accentele satirice încep să țâșnească, uneori violența ironiei, mai rar a expresiei, ca în *Scrisoarea III*, surprinzându-l prin incisivitatea ei pe cititor.

Idei schopenhaueriene mai apar și aici. Imposibilitatea cunoașterii propriei vieți – pentru că singura clipă sigură de existență e cea prezentă – lasă considerarea operei omului de geniu la discreția răuvoitoare a invidioșilor la adresa cărora Eminescu face câteva sarcastice aprecieri:

„Și când propria ta viață singur n-o știi pe de rost,
O să-și bată alții capul s-o pătrunză cum a fost?
Poate vrun pedant cu ochii cei verzui, peste un veac,
Printre tomuri brăcuite așezat și el, un brac,
Aticismul limbii tale o să-l pună la cântari,
Colbul ridicat din carte-ți l-o sufla din ochelari
Și te-o strânge-n două șiruri, așezându-te la coadă,
În vro notă prizărită sub o pagină neroadă."

La fel pesimismul schopenhauerian: „Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarămi... orice-ai spune,/ Peste toate o lopată de țărână se depune." Și din nou

Scanned with OKEN Scanner

ștergerea deosebirilor dintre ambiția puterii politice („Mâna care-au dorit sceptrul...") și capacitatea gândirii atotcuprinzătoare („...și gânduri/ Ce-au cuprins tot universul...") în perspectiva morții („...încap bine-n patru scânduri").

Imaginea unor funeralii organizate cu falsă solemnitate dă din nou prilej poetului satiric să-și exerseze inciziile sale sarcastice în rănile tarelor omenești: indiferența, ipocrizia, lauda interesată (versurile 121–125). Precum omul, nici opera nu va avea în posteritate o soartă mai bună. Incompetența și nepăsarea, comoditatea și reaua-credință vor conduce la ignorarea adevăratei opere, totul rezumându-se la „biografia subțire", căreia-i vor găsi „pete multe, răutăți și mici scandale", „păcatele și vina/ Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt/ Într-un mod fatal legate de o mână de pământ". Pentru că „Astea toate te apropie de dânșii... Nu lumina/ Ce în lume-ai revărsat-o..."

Sarcasmul cu care Eminescu se referă la mărunții cercetători ai operei omului de geniu amintește incisiva critică a politicianismului din *Scrisoarea III*, dar nu indignarea pare să fie starea de spirit ce alimentează aici lirismul textului, ci *amărăciunea, compasiunea* și *dezavuarea.*

În *partea a cincea* (versurile 145–156) se revine la motivele inițiale: contemplarea propriei vieți și a vieții lumii sub zodia luminii selenare ce dezvăluie, alături de frumusețile eterne ale naturii, crudul și tristul adevăr al identității tuturor oamenilor cu ei înșiși și a tuturor laolaltă în perspectiva morții:

„Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții
Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții!"

3. Probleme de limbă și stil. *a.* Se impune cititorului, de la prima lectură, frumusețea și limpezimea limbii din *Scrisoarea I.* Eminescu folosește o limbă poetică de înaltă ținută, care face accesibil un conținut de idei de natură să uluiască prin diversitatea lui. Această accesibilitate este dată tocmai de simplitatea limbii, fără ca acest lucru să însemne monotonie lexicală sau sintactică. Dimpotrivă. S-ar putea spune chiar mai mult: că limba folosită de Eminescu la 1880 a fost anume gândită pentru urmași, pentru că abia astăzi se relevă în toată bogăția, varietatea și, în același timp, limpezimea ei. Abia dacă, ici și colo, putem identifica o formă de plural arhaic sau o funcție sintactică mai neobișnuită. Dar și atunci când apar, acestea își păstrează forța lor de seducție prin aroma și noblețea lucrului vechi. Ar fi cazul versurilor 9 și 10 (reluate în final: 151 și 152): *„Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară,/ Și câți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară!"* în care ne atrag atenția, pe de o parte, atributul adjectival *fecioară* (cu sensul de *feciorelnică*), ce are însă, raportat la stadiul de astăzi al dezvoltării limbii, formă de substantiv, iar, pe de altă parte, pluralul *izvoară* în loc de *izvoare.* În legătură cu *fecioară* (cu sens adjectival) trebuie precizat că el nu e folosit accidental de către poet: într-un text foarte cunoscut, *Călin (file din poveste)*, citim aceste două superbe versuri:

„Idol tu! răpire minții! cu ochi mari și părul des
*Pentru-o inimă **fecioară** mândru idol ți-ai ales!"*

b. Potențarea liricului, în care precumpănitor este *elegiacul*, subzistă în folosirea expresivă a limbii, în valorificarea unor împerecheri neașteptate de

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte, în relevarea celor mai subtile sensuri ale acestora. În acest efort, *metafora* e la mare preț. Scurgerea timpului devine o *„lungă cărare"*, luna e *„stăpân-a mării"*, întinsul nesfârșit al mărilor – o *„singurătate mișcătoare"*. Oamenii sunt *„robii"* propriilor lor patimi, constelațiile și celelalte formațiuni cosmice (sisteme solare, galaxii etc.) – *„roiuri luminoase izvorând din infinit"*. Universul e o *„lume mare"*, iar oamenii, *„copii"* ai *„lumii mici"*, adică ai Pământului ca planetă, corp ceresc pierdut în imensitatea nesfârșită a Cosmosului. Tot oamenii sunt, în raport cu Marele Univers, ceea ce *muștele* sunt în raport cu oamenii: *„mușți de-o zi"*. Veșnicia e o *„noapte pururea adâncă"* (vezi versurile 36 și 71), forța gravitațională a Soarelui devine *„frânele luminii"*. ș.a.m.d.

Pentru amploarea unor idei, Eminescu folosește *comparația dezvoltată*, ca în versurile 37–38, dar mai ales în versurile 69–71.

Vehiculând idei abstracte, poetul simte la tot pasul nevoia de a le concretiza, scop pentru atingerea căruia el apelează la lumea imediată, accesibilă cititorului comun. Pentru ca acesta să-și poată imagina, de pildă, repausul universal de la începutul începuturilor, Eminescu se întreabă sugestiv, folosind un fel de *metaforă interogativă: „Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?"*

Valoare metaforică, evocatoare și sugestivă capătă adeseori în textul *Scrisorii I*, ca de atâtea ori în opera eminesciană, *rima*. Eminescu rimează *neființă* cu *voință* (versurile 41 și 42), *ascuns* cu *nepătruns* (versurile 43–44), *rază* cu *vază* (versurile 47–48), *Iată-l* cu *Tatăl* (versurile 51–52), *spumii* cu *lumii* (versurile 53–54) etc. în deplin acord cu conținutul deopotrivă ideatic și metaforic al restului versurilor rimate.

c. Despre subtilitățile stilistice ale pasajului Cosmogoniei din *Scrisoarea I*, Tudor Vianu scria: „Citim și astăzi versurile acestea cu uimirea cu care le-am parcurs întâia oară, urmărind seria ei eclatantă de antiteze, obținute prin negarea cuvântului anterior prin particula negativă (ființă, neființă, pătruns, nepătruns), prin varierea diatezei (nu s-ascundea, era ascuns), prin alternarea modurilor (de văzut, s-o vază), prin derivarea deosebită a aceleiași rădăcini (împăcată, pace). Nimeni, înaintea lui, nu dispusese de posibilitățile limbii române cu o libertate suverană, la fel cu aceea atinsă de Eminescu prin utilizarea tuturor funcțiunilor limbii, a întregii ei fiziologii, a tuturor formelor flexiunii și derivării ei. Limba română devine un instrument absolut docil în mâna lui magistrală și poetul o folosește pentru a exprima gânduri și viziuni cum nu se mai luminaseră niciodată într-o minte românească".

4. Concluzii: Miracolul artistic în *Scrisoarea I* are două surse. Din cugetarea filozofică izvorăsc adevărurile. La rândul ei, poezia aduce substanța afectivă care dă acestor adevăruri conținut înălțător, plin de elan și admirație pentru capacitatea minții omenești sau, dimpotrivă, deprimant, descurajator, pesimist. *Este amestecul de sentimente caracteristic romanticilor.*

Complexitatea tematică, alcătuită dintr-o și mai variată țesătură de motive romantice, este perfect slujită de o compoziție ingenios cumpănită, astfel încât prăpastia dintre omul de geniu și omul comun, prefigurată în partea a doua, adâncită prin cugetarea cosmogonică din partea a treia, se transformă, în partea a patra, într-un motiv satiric al cărui conținut afectiv liric este amărăciunea și tristețea romantică pricinuite de constatarea că lucrurile nu pot fi altfel.

Scanned with OKEN Scanner

O limbă poetică de înaltă ținută, nedepășită încă nici azi în poezia românească, face accesibil un conținut de idei de natură să uluiască prin diversitatea lui.

Bogăția lirică a poemului se revarsă din toate părțile și oricare cititor este descumpănit în a hotărî ce să admire mai întâi, ideea sau expresia ei verbală aleasă, trăind din plin sărbătoarea minții și inimii omenești prilejuită de cel mai mare dintre poeții noștri.

II. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. **Demonstrați, într-o scurtă intervenție, diversitatea temelor și motivelor din *Scrisoarea I*, punând-o în relație cu structura compozițională a poemului.**
2. **Satira este o specie a liricii cetățenești. Arătați că în *Scrisoarea I* incompatibilitatea geniului cu societatea este un pretext pentru satiră. Faceți o comparație între satirele eminesciene (îndeosebi *Scrisorile I* și *III)* și *Satiră. Duhului meu,* de Grigore Alexandrescu. Satira lui Alexandrescu este reprezentativă pentru clasicism. În ce ar consta deosebirile dintre satira clasică și satira romantică de tip eminescian? Luați în considerare compoziția, limbajul artistic, participarea afectivă a autorilor, formele comicului.**

LUCEAFĂRUL

1
A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărătești,
O prea frumoasă fată.

2
Și era una la părinți
Și mândră-n toate cele
Cum e Fecioara între sfinți
Și luna între stele.

3
Din umbra falnicelor bolți
Ea pasul și-l îndreaptă
Lângă fereastră, unde-n colț
Luceafărul așteaptă.

4
Privea în zare cum pe mări
Răsare și strălucе,
Pe mișcătoarele cărări
Corăbii negre duce.

5
Îl vede azi, îl vede mâni,
Astfel dorința-i gata;
El iar, privind de săptămâni,
Îi cade dragă fata.

6
Cum ea pe coate-și rezima
Visând ale ei tâmple,
De dorul lui și inima
Și sufletu-i se împle.

7
Și cât de viu s-aprinde el
În orișicare sară,
Spre umbra negrului castel
Când ea o să-i apară.

8
Și pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie,
Țesând cu recile-i scântei
O mreajă de văpaie.

9
Și când în pat se-ntinde drept
Copila să se culce
I-atinge mânile pe piept,
I-nchide geana dulce;

10
Și din oglindă luminiș
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari, bătând închiși,
Pe fața ei întoarsă.

Scanned with OKEN Scanner

11

Ea îl privea cu un surâs,
El tremura-n oglindă,
Căci o urma adânc în vis
De suflet să se prindă.

12

Iar ea vorbind cu el în somn,
Oftând din greu suspină:
– O, dulce-al nopții mele domn,
De ce nu vii tu? Vină!

13

Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gând
Și viața-mi luminează!

14

El asculta tremurător,
Se aprindea mai tare
Și s-arunca fulgerător,
Se scufunda în mare;

15

Și apa unde-au fost căzut
În cercuri se rotește,
Și din adânc necunoscut
Un mândru tânăr crește.

16

Ușor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestei
Și ține-n mână un toiag
Înnunat cu trestii.

17

Părea un tânăr voievod
Cu păr de aur moale,
Un vânăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale.

18

Iar umbra feței străvezii
E albă ca de ceară –
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scânteie-n afară.

19

– Din sfera mea venii cu greu
Ca să-ți urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu
Și mumă-mea e marea.

20

Ca în cămara ta să vin,
Să te privesc de-aproape,
Am coborât cu-al meu senin
Și m-am născut din ape.

21

O, vin'! odorul meu nespus,
Și lumea ta o lasă:
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

22

Colo-n palate de mărgean
Te-oi duce veacuri multe,
Și toată lumea-n ocean
De tine o s-asculte.

23

– O, ești frumos, cum numa-n vis
Un înger se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată;

24

Străin la vorbă și la port,
Lucești fără de viață,
Căci eu sunt vie, tu ești mort
Și ochiul tău mă-ngheață.

25

Trecu o zi, trecură trei
Și iarăși, noaptea, vine
Luceafărul deasupra ei
Cu razele-i senine.

26

Ea trebui de el în somn
Aminte să-și aducă
Și dor de-al valurilor domn
De inim-o apucă:

27

– Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gând
Și viața-mi luminează!

28

Cum el din cer o auzi,
Se stinse cu durere,
Iar ceru-ncepe a roti
În locul unde piere;

29

În aer rumene văpăi
Se-ntind pe lumea-ntreagă,
Și din a chaosului văi
Un mândru chip se-ncheagă;

30

Pe negre vițele-i de păr
Coroana-i arde pare,
Venea plutind în adevăr
Scăldat în foc de soare.

Scanned with OKEN Scanner

31

Din negru giulgi se desfăşor
Marmoreele braţe,
El vine trist şi gânditor
Şi palid e la faţă;

32

Dar ochii mari şi minunaţi
Lucesc adânc himeric,
Ca două patimi fără saţ
Şi pline de-ntuneric.

33

– Din sfera mea venii cu greu
Ca să te-ascult ş-acuma,
Şi soarele e tatăl meu,
Iar noaptea-mi este muma;

34

O, vin', odorul meu nespus,
Şi lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

35

O, vin', în părul tău bălai
S-anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mândră decât ele.

36

– O, eşti frumos, cum numa-n vis
Un demon se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată!

37

Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,
Şi ochii mari şi grei mă dor,
Privirea ta mă arde.

38

– Dar cum ai vrea să mă cobor?
Au nu-nţelegi tu oare,
Cum că eu sunt nemuritor,
Şi tu eşti muritoare?

39

– Nu caut vorbe pe ales,
Nici ştiu cum aş începe –
Deşi vorbeşti pe înţeles,
Eu nu te pot pricepe;

40

Dar dacă vrei cu crezământ
Să te-ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pământ,
Fii muritor ca mine.

41

– Tu-mi cei chiar nemurirea mea
În schimb pe-o sărutare,
Dar voi să ştii asemenea
Cât te iubesc de tare;

42

Da, mă voi naşte din păcat,
Primind o altă lege;
Cu vecinicia sunt legat,
Ci voi să mă dezlege.

43

Şi se tot duce... S-a tot dus,
De dragu-unei copile,
S-a rupt din locul lui de sus,
Pierind mai multe zile.

44

În vremea asta Cătălin,
Viclean copil de casă,
Ce împle cupele cu vin
Mesenilor la masă,

45

Un paj ce poartă pas cu pas
A-mpărătesii rochii,
Băiat din flori şi de pripas,
Dar îndrăzneţ cu ochii,

46

Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni, bată-i vina,
Se furişează pânditor
Privind la Cătălina.

47

Dar ce frumoasă se făcu
Şi mândră, arz-o focul;
Ei Cătălin, acu-i acu
Ca să-ţi încerci norocul.

48

Şi-n treacăt o cuprinse lin
Într-un ungher degrabă.
– Da' ce vrei, mări Cătălin?
Ia du-t' de-ţi vezi de treabă.

49

– Ce voi? Aş vrea să nu mai stai
Pe gânduri totdeauna,
Să râzi mai bine şi să-mi dai
O gură, numai una.

50

– Dar nici nu ştiu măcar ce-mi ceri,
Dă-mi pace, fugi departe –
O, de luceafărul din cer
M-a prins un dor de moarte.

Scanned with OKEN Scanner

51

– Dacă nu știi, ți-aș arăta
Din bob în bob amorul,
Ci numai nu te mânia,
Ci stai cu binișorul.

52

Cum vânătoru-ntinde-n crâng
La păsărele lațul,
Când ți-oi întinde brațul stâng
Să mă cuprinzi cu brațul;

53

Și ochii tăi nemișcători
Sub ochii mei rămâie...
De te înalț de subsuori
Te-nalță din călcâie;

54

Când fața mea se pleacă-n jos,
În sus rămâi cu fața,
Să ne privim nesățios
Și dulce toată viața;

55

Și ca să-ți fie pe deplin
Iubirea cunoscută,
Când sărutându-te mă-nclin,
Tu iarăși mă sărută.

56

Ea-l asculta pe copilaș
Uimită și distrasă,
Și rușinos, și drăgălaș,
Mai nu vrea, mai se lasă,

57

Și-i zise-ncet: – Încă de mic
Te cunoșteam pe tine,
Și-guraliv și de nimic,
Te-ai potrivi cu mine...

58

Dar un luceafăr, răsărit
Din liniștea uitării,
Dă orizon nemărginit
Singurătății mării;

59

Și tainic genele le plec,
Căci mi le împle plânsul
Când ale apei valuri trec
Călătorind spre dânsul;

60

Lucește c-un amor nespus,
Durerea să-mi alunge,
Dar se înalță tot mai sus,
Ca să nu-l pot ajunge.

61

Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea ce-l desparte.
În veci îl voi iubi și-n veci
Va rămânea departe...

62

De-aceea zilele îmi sunt
Pustii ca niște stepe,
Dar nopțile-s de-un farmec sfânt
Ce nu-l mai pot pricepe.

63

– Tu ești copilă, asta e...
Hai ș-om fugi în lume,
Doar ni s-or pierde urmele
Și nu ne-or ști de nume,

64

Căci amândoi vom fi cuminți,
Vom fi voioși și teferi,
Vei pierde dorul de părinți
Și visul de luceferi.

*

65

Porni luceafărul. Creșteau
În cer a lui aripe,
Și căi de mii de ani treceau
În tot atâtea clipe.

66

Un cer de stele dedesupt,
Deasupra-i cer de stele –
Părea un fulger ne-ntrerupt
Rătăcitor prin ele.

67

Și din a chaosului văi,
Jur-împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dentâi,
Cum izvorau lumine;

68

Cum izvorând îl înconjor
Ca niște mări, de-a-notul...
El zboară, gând purtat de dor,
Pân' piere totul, totul;

69

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

70

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adânc asemene
Uitării celei oarbe.

Scanned with OKEN Scanner

71

– De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă dezleagă
Și lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă;

72

O, cere-mi, Doamne, orice preț,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu izvor ești de vieți
Și dătător de moarte;

73

Reia-mi al nemuririi nimb
Și focul din privire,
Și pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire...

74

Din chaos, Doamne,-am apărut
Și m-aș întoarce-n chaos...
Și din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos.

75

– Hyperion, ce din genuni
Răsai c-o-ntreagă lume,
Nu cere semne și minuni
Care n-au chip și nume;

76

Tu vrei un om să te socoți,
Cu ei să te asameni?
Dar piară oamenii cu toți,
S-ar naște iarăși oameni.

77

Ei numai doar durează-n vânt
Deșerte idealuri –
Când valuri află un mormânt,
Răsar în urmă valuri;

78

Ei doar au stele cu noroc
Și prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc,
Și nu cunoaștem moarte.

79

Din sânul vecinicului ieri
Trăiește azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăși soare;

80

Părând pe veci a răsări,
Din urmă moartea-l paște,
Căci toți se nasc spre a muri
Și mor spre a se naște.

81

Iar tu Hyperion rămâi
Oriunde ai apune...
Cere-mi, cuvântul meu dentâi –
Să-ți dau înțelepciune?

82

Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cântare
Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n mare?

83

Vrei poate-n faptă să arăți
Dreptate și tărie?
Ți-aș da pământul în bucăți
Să-l faci împărăție.

84

Îți dau catarg lângă catarg,
Oștiri spre a străbate
Pământu-n lung și marea-n larg,
Dar moartea nu se poate...

85

Și pentru cine vrei să mori?
Întoarce-te, te-ndreaptă
Spre-acel pământ rătăcitor
Și vezi ce te așteaptă.

*

86

În locul lui menit din cer
Hyperion se-ntoarse
Și, ca și-n ziua cea de ieri,
Lumina și-o revarsă.

87

Căci este sara-n asfințit
Și noaptea o să-nceapă;
Răsare luna liniștit
Și tremurând din apă

88

Și împle cu-ale ei scântei
Cărările din crânguri.
Sub șirul lung de mândri tei
Ședeau doi tineri singuri:

89

– O, lasă-mi capul meu pe sân,
Iubito, să se culce
Sub raza ochiului senin
Și negrăit de dulce;

90

Cu farmecul luminii reci
Gândirile străbate-mi,
Revarsă liniște de veci
Pe noaptea mea de patimi.

Scanned with OKEN Scanner

91

Și de asupra mea rămâi
Durerea mea de-o curmă,
Căci ești iubirea mea dentâi
Și visul meu din urmă.

92

Hyperion vedea de sus
Uimirea-n a lor față.
Abia un braț pe gât i-a pus
Și ea l-a prins în brațe...

93

Miroase florile-argintii
Și cad, o dulce ploaie,
Pe creștetele a doi copii
Cu plete lungi, bălaie.

94

Ea, îmbătată de amor,
Ridică ochii. Vede
Luceafărul. Și-ncetișor
Dorințele-i încrede:

95

– Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n codru și în gând,
Norocu-mi luminează!

96

El tremură ca alte dăți
În codri și pe dealuri,
Călăuzind singurătăți
De mișcătoare valuri;

97

Dar nu mai cade ca-n trecut
În mări din tot înaltul:
– Ce-ți pasă ție, chip de lut,
Dac-oi fi eu sau altul?

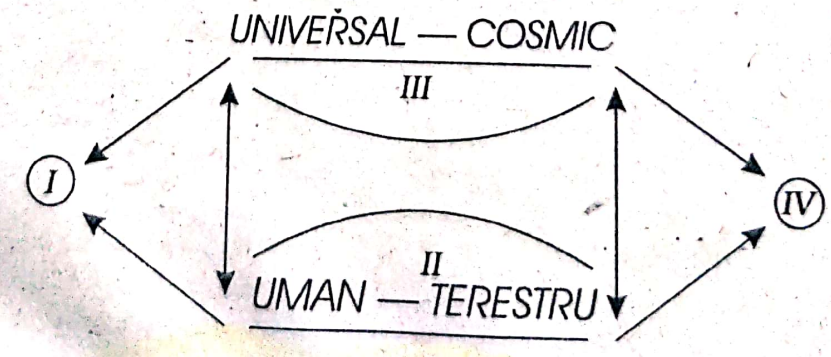
98

Trăind în cercul vostru strâmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Cea mai de seamă plăsmuire poetică eminesciană are ca punct de plecare un basm românesc: *Fata în grădina de aur*, cules de călătorul german Richard Kunisch. Eminescu a versificat acest basm trecându-l prin variante succesive în care, punând la contribuție vasta sa cultură, întinsele sale cunoștințe de mitologie și filozofie, creează imagini cu sensuri noi ce vor conduce la una din temele de predilecție ale poetului nostru și ale romanticilor în general: *problematica geniului.* Astfel se naște *Luceafărul*, capodoperă a literaturii române și universale.

2. *Luceafărul* e un poem cu structură epico-lirică, dar cu implicații dramatice. Temele și motivele dezvoltate în poem se distribuie celor două planuri de referință, evidente pentru orice cititor: unul *universal-cosmic* și altul *uman-terestru.* Lirismul poemului se naște din permanenta alternare și interferare a acestor planuri, din zbaterea personajelor între jos și sus, între condiția dată și cea dorită. Acestei structuri bipolare îi corespunde o compoziție alcătuită din patru părți: I: strofele 1–43; II: strofele 44–64; III: strofele 65–85; IV: strofele 86–98. Structura compozițională a poemului poate căpăta următoarea reprezentare grafică:



Scanned with OKEN Scanner

3. Structura poemului este necontenit susținută stilistic. Figura de stil nu e cultivată în sine (de unde cumpănita ei frecvență), ci în funcție de intenționalitățile ideatice și artistice ale operei. E cunoscut, bunăoară, procesul de limpezire a expresiei la care poetul a supus ultimul vers din strofa întâi. El a renunțat la un șir de metafore *(ghiocel, vlăstărel, grangure, pasăre, giuvaer, cănăraș, dalie... de fată)* în favoarea formei de superlativ popular construită cu *prea* („O *prea* frumoasă fată"). A găsit că această formă exprimă cu mult mai mult decât toate celelalte formulări.

De asemenea, când poetul folosește, în strofa a doua, comparația *Cum e Fecioara între sfinți / Și luna între stele,* el are în vedere și viziunea pe care această comparație o deschide întregii structuri a poemului, depășind de la început cadrul terestru și aruncând punți spre planul universal cosmic al operei. Toate strofele următoare vor fi generate de această viziune, atenția cititorului pendulând acum între lumea fetei și aceea a Luceafărului. *Din umbra falnicelor bolți* la luceafărul care așteaptă; de la *dorința* fetei la *El,* căruia-i *cade dragă fata;* de la strofa a șasea, care circumscrie nostalgica dorință a fetei, la strofa a șaptea, care înregistrează răspunsul lui la *dorul* fetei.

Și în toate aceste 7 strofe doar o singură metaforă, *„mișcătoarele cărări",* semn al extraordinarei concentrări a expresiei artistice.

Varietatea stilistică eminesciană este totuși ușor de observat. Verbul și substantivul au o frecvență absolută, celelalte părți de vorbire fiind numai strict necesar folosite, în special în construcții ca cea din strofa a 4-a, în *locuțiuni* („pas cu pas"), *repetiții lexicale* („Îl vede azi, îl vede mâni"; „Trecu o zi, trecură trei") sau de *acțiune* („El *iar,* privind de săptămâni"), în *construcții metaforice* („Țesând cu recile-i scântei / O mreajă de văpaie") sau pur și simplu în plastice și sugestive sintagme fără nimic metaforic în ele. („Pe ochii mari, bătând închiși"); câte o strofă e în întregime metaforică. Așa e, de pildă, strofa a 13-a (și cele care o repetă la răstimpuri: 27, 95), ea reprezentând, de altfel, o formulă stilizată de descântec.

Cele două întrupări ale *Luceafărului* și, respectiv, cele două portrete care le urmează sunt și ele o ilustrare a interferării planurilor: prin origine, tânărul ține de lumea cosmică, prin înfățișarea umană, el aparține lumii terestre. Impresionant este aici modul firesc în care poetul desprinde, din imaginea plastică a fiecărei geneze, portretul tânărului născut din ape sau din „chaos". „Un mândru tânăr crește" (ultimul vers din strofa 15) sau „Un mândru chip se-ncheagă" (ultimul vers din strofa 29). Un prim element al portretului a fost, astfel, integrat în chiar imaginea cosmogonică, rămânând ca strofele următoare să-l întregească (strofele 16, 17, 18 și respectiv, 30, 31, 32).

Fără îndoială, depășirea planului uman-terestru, pătrunderea într-o *altă* lume reprezintă condiția esențială – nu singura și nu ultima, firește – prin care genialul nostru poet transfigurează artistic conținutul de idei și sensuri al operei sale. Misterul acesta al *altei* lumi împrumută operei fiorul liric care ne fascinează și ne robește, imprimând totodată acesteia un pronunțat **caracter romantic.**

În același timp, compoziția *Luceafărului* ni se înfățișează și dintr-o **perspectivă clasică,** atât prin cumpănita ei simetrizare, datorată dispunerii părților I și IV, în care cele două planuri interferează, la extremitățile poemului, și părților II și III, care separă planurile, în poziție mediană, cât și, de asemenea,

Scanned with OKEN Scanner

prin reașezarea, în partea a IV-a, a tuturor elementelor la locul lor, în sistemul o clipă tulburat de experiența dictată de nevoia imperioasă a cunoașterii.

4. Fiind vorba de cea mai complexă capodoperă a literaturii române, rămâne să ne dăm seama și de contribuția pe care cele trei genuri literare – epic, liric, dramatic – o au la desăvârșirea acestei structuri compoziționale.

Exegeții poemului s-au întrebat dacă el mai aparține în vreun fel genului epic, căruia i se subordona basmul care l-a generat. Tudor Vianu spune limpede că *Luceafărul* aparține unei *„lirici mascate* și, de aceea, era cu totul necesară înlăturarea tuturor acelor episoade care ar fi putut orienta atenția cititorului de la intuiția miezului liric... către interesul inadecuat aici pentru peripeție... Eliminarea tuturor acestor episoade echivalează cu o stilizare a basmului inițial, cu o simplificare a lui făcută, desigur, cu scopul de a îndruma atenția cititorului de la percepția desfășurării epice către substanța intensivă a lirismului."

Într-adevăr, din basm nu mai rămâne decât schema epică, pe care Eminescu nu mai însăilează însă fapte, ci urzește stări sufletești. Nu rareori ne întâmpină procedeele și elementele de compoziție și de expresie ale unor specii lirice, precum *elegia* (vezi strofele 58–62, unde fata evocă lui Cătălin nostalgia amorului ei intangibil), *meditația filozofică* (vezi strofele 75–81, în care Demiurg definește locul lumii umane în univers), *idila* (vezi mai ales strofele 89–94), *pastelul terestru* (ca în strofele 87, 88 și 93) sau *cosmic* (ca în strofele descrierii drumului lui Hyperion spre Demiurg: 66–68).

Nu mai puțin lirice sunt pateticele chemări ale fetei, adresate Luceafărului, sau răspunsurile lui prin metamorfoze și replici ce exprimă, de la o încarnare la alta, creșterea pasiunii erotice. Este limpede, așadar, că în structura epică a basmului poetul a turnat o substanță lirică de mare pulsație, *Luceafărul* devenind, în forma lui definitivă, un poem *epico-liric*. În relația dintre epic și liric însă, liricul este precumpănitor.

Pe de altă parte, din structura compozițională a poemului nu lipsesc procedeele *dramatice*. Două sunt sensurile în care trebuie înțeleasă categoria dramaticului în *Luceafărul*. Unul ține de tehnica ei și are în vedere constatarea – ușor de făcut – că poemul se alcătuiește uneori dintr-o succesiune de scene, unde, evident, dialogul devine elementul constitutiv primordial. Așa sunt cele două întâlniri dintre fata de împărat și Luceafăr, apoi scena Cătălin-Cătălina, din partea a II-a, aceea dintre Demiurg și Hyperion, din nou Cătălin-Cătălina, din partea a IV-a, și schimbul de replici dintre Cătălina și Hyperion, din finalul poemului.

Al doilea sens sub care trebuie înțeleasă categoria dramaticului este unul de substanță. Multe din aceste scene sunt dramatice nu numai ca tehnică, dar mai cu seamă ca intensitate a trăirilor sufletești. Cătălina îl evocă pe Hyperion la finele părții a doua și această evocare implică trăirea dramatică a momentului: fata se zbate între aspirația ei către înalt, în efortul de a-și depăși condiția terestră, și chemarea tiranică a pământului. Nu mai puțin dramatică în acest al doilea sens este hotărârea „Luceafărului de sus" de a se „naște din păcat, / Primind o altă lege". Sau, tot așa, implorarea Demiurgului:

„O, cere-mi, Doamne, orice preț,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu izvor ești de vieți
Și dătător de moarte;

Reia-mi al nemuririi nimb
Și focul din privire,
Și pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire..." etc.

Scanned with OKEN Scanner

Sau, în fine, adânc pătimașa declarație de dragoste, resimțită în străfundurile ființei lui, pe care Cătălin o face Cătălinei în a doua înfățișare a idilei lor:

„Cu farmecul luminii reci
Gândirile străbate-mi,
Revarsă liniște de veci
Pe noaptea mea de patimi.

Și de asupra mea rămâi
Durerea mea de-o curmă,
Căci ești iubirea mea dentâi
Și visul meu din urmă.“

Așadar, privit din perspectiva genurilor literare, *Luceafărul* ne apare ca o sinteză a celor trei moduri fundamentale de organizare și structurare a materiei literare: epic, liric și dramatic.

5. Nota lui Eminescu, pe marginea unui manuscris al poemului[1], constituie primul punct de plecare în descifrarea sensurilor filozofice tălmăcite de poet prin alegorie și simbol în poemul său.

Problematica geniului este dezbătută de poet din perspectiva filozofiei lui Schopenhauer. Potrivit teoriei filozofului german, cunoașterea lumii este accesibilă numai omului de geniu, singurul capabil să depășească sfera strâmtă a subiectivității și să se obiectiveze, aplicându-se exclusiv domeniului cunoașterii. Spre deosebire de el, omul obișnuit nu-și poate depăși condiția subiectivă, nu poate ieși din marginile acestui dat.

Dar Eminescu face poezie filozofică. El tălmăcește artistic doctrina schopenhaueriană, înzestrându-și eroul nu numai cu atributele cunoașterii raționale, ci și cu o mare capacitate afectivă. Această capacitate afectivă a Luceafărului, devenit simbol al omului de geniu, este punctul generator al alegoriei în poemul lui Eminescu. Fata de împărat este pentru Hyperion nu numai obiectul cunoașterii sale, ci și iubita sa, obiectul unei pasiuni arzătoare. Mistuitoarea sete de iubire îl determină să se hotărască la sacrificiu: abandonarea condiției sale de ființă nemuritoare. Hotărârea devine simbol al iubirii văzute ca ideal tangibil doar prin credință, devotament și sacrificiu. În ordinea alegorică a poemului, ea echivalează cu puterea lui de a-și depăși condiția și de a se consacra exclusiv obiectului cunoașterii. Aceasta coincide, la rândul ei, în aceiași parametri alegorici ai operei, cu obiectul pasiunii sale.

Nu tot așa reacționează fata. Deși îl dorește și-l invocă de două ori, tot de atâtea ori îl respinge pentru că nu-l înțelege și pentru că apropierea lui o sperie: *„Și ochiul tău mă-ngheață... Privirea ta mă arde... Deși vorbești pe înțeles, / Eu nu te pot pricepe“*. Prăpastia dintre ei nu poate fi umplută de dorința ei nelămurită, ci de nepotolita lui sete de dragoste: *„Da, mă voi naște din păcat, / Primind o altă lege; / Cu vecinicia sunt legat, / Ci voi să mă dezlege.“*

Hotărârea lui rămâne însă fără scop, Eminescu adoptând, aici, viziunea filozofică a unui univers static. De aceea, Demiurgul nu mai poate acorda lui Hyperion *„o oră de iubire“* în perspectiva morții, pentru că aceasta ar însemna dezechilibrarea sistemului universal, dat o dată pentru totdeauna. Hyperion devine, astfel, o esență pură, suficientă sieși, ca toate esențele lumii.

Pe de altă parte, ființa căreia i se consacrase a depășit criza provocată de nostalgia necunoscutului de deasupra ei și a revenit la condiția comună tuturor celor deopotrivă cu ea.

---

[1] Vezi manualul de clasa a X-a.

Scanned with OKEN Scanner

Izolat prin chiar calitățile lui excepționale, Hyperion-geniul va rămâne *„nemuritor"* prin forța gândirii, dar *„rece"*, în plan afectiv. S-ar putea vorbi aici de o atitudine estetică romantică, dar intervine liniștita seninătate – atinsă doar de melancolia impersonală a geniului – redobândită de Hyperion în urma parcurgerii unei experiențe, și eroul se înfățișează acum, ca la clasici, în deplina și matura lui stăpânire de sine. Personaj romantic de-a lungul întregului poem, „Luceafărul de sus" redevine, în final, cu adevărat Hyperion, recăpătându-și atributele clasice ale făpturii care aparține unei ordini etern durabile.

Această complicată problematică a geniului este filtrată în poem prin vasta cultură a poetului. Este mai întâi contribuția cunoștințelor lui Eminescu privind miturile și concepțiile vechilor filozofi despre nașterea lumii și originea elementelor primare ale acesteia: cosmogoniile cele mai diverse, de la vechii indieni – după cum am văzut în *Scrisoarea I* –, la Platon, Hesiod și Aristotel. Eminescu valorifică aici – sau în evocarea „ținuturilor" siderale fără sfârșit, din preajma Creatorului – vechi convingeri filozofice, după care la originea lumii se află Cerul și Pământul (Platon) sau Noaptea (Aristotel, Hesiod). Hesiod, de pildă, crede, în *Teogonia,* că Noaptea e fiica Haosului, zeița tenebrelor, mama tuturor zeilor.

Pe de altă parte, folclorul românesc, cu credințele, practicile magice și tradițiile lui, i-a fost familiar.

Când citim dialogul dintre Creator și Luceafăr, ne întâmpină altă ființă mitologică. Tatăl ceresc nu se adresează unui Luceafăr oarecare, ci lui Hyperion, însuși, fiu al Cerului, tatăl Soarelui și al Lunii, după Hesiod, Soarele însuși, după Homer. Cu asemenea ascendență sau descendență mitologică, cu semnificația etimologică a numelui însuși *(hyper-eon = cel care merge deasupra),* înțelegem de ce Eminescu a făcut din Hyperion simbolul genialității absolute.

Hyperion capătă, în *„Luceafărul"*, și alte semnificații simbolice. Capabil de o hotărâre ce-i afectează însăși condiția lui superioară de nemuritor, el ni se înfățișează ca un Titan al mitologiilor păgâne sau ca un Satana al mitologiilor creștine, în stare a se răzvrăti împotriva ordinii prestabilite, de aproape înrudit cu alți eroi titanieni din opera poetului nostru: cu demonul, din *Înger și demon,* sau cu proletarul, din *Împărat și proletar.*

Opunând însă acestei răzvrătiri o forță supremă, sub chipul Creatorului însuși, în virtutea viziunii statice asupra lumii, Eminescu a rezolvat magistral nodul contradicțiilor dintre forțele opuse, dând astfel curs semnificațiilor ultime ale alegoriei sale, opunând mai departe și definitiv condiția omului de geniu cu aceea a omului comun.

În relevarea semnificațiilor alegorice ale poemului *dragostea* are o contribuție hotărâtoare. Sentimentul ca atare nu numai că reprezintă punctul generator al lirismului întregului poem, dar el propulsează întregul mecanism al operei, determină hotărâri cruciale, modifică atitudini, schimbă direcțiile coordonatelor principale ale evoluției afective a eroilor. Într-un cuvânt, erotica reprezintă, în *Luceafărul,* cheia de boltă a întregii arhitecturi a poemului.

Dacă, de pildă, ne concentrăm atenția asupra celor două ipostaze ale idilei Cătălin-Cătălina și stabilim diferențele de atitudine, de ton, de limbaj în exprimarea sentimentului erotic, constatăm că aceste ipostaze sunt aproape antitetice. S-ar părea că aici ne întâlnim cu marea dragoste a poetului față de

Scanned with OKEN Scanner

oameni, cu fierbintele lui umanism. Altfel nu ne-am putea explica reabilitarea de către poet a semenilor săi prin a doua ipostază a idilei Cătălin-Cătălina. Ironia și disprețul, pe care le simțim mușcătoare în partea a doua a poemului (prima ipostază), se estompează până la dispariție în partea a patra, când îl auzim pe Cătălin rostind vorbe atât de adânci sub bolțile teilor încărcați de floare. Identificându-se cu Hyperion, Eminescu se disociază în același timp de eul său transfigurat în poem: pe când Hyperion îi privește pe oameni cu detașare, poetul rămâne alături de ei, bucurându-se, o dată cu ei, de izbânda lor asupra clipei trecătoare.

6. Probleme de limbă: Luceafărul reprezintă și sub raportul limbii izbânda artistică supremă a lui Eminescu. *Cuvântul ce exprimă adevărul* a fost preocuparea dintotdeauna a marelui poet și ultima sa mare creație impresionează prin perfecta adecvare a limbii la imaginea poetică sau la ideea filozofică comunicată. Abolirea definitivă a podoabei stilistice *de prisos* l-a ajutat pe Eminescu în atingerea acestui deziderat.

Să ne oprim asupra câtorva aspecte. De pildă, solemnitatea declarațiilor Luceafărului preschimbat în om rezidă în consistența noțiunilor evocate de cuvintele acestor declarații: „sfera mea", „lumea ta", „cerul", „marea", „Luceafărul de sus", „palate de mărgean", „veacuri multe", „a mele ceruri" (la plural), „cununi de stele", mai toate aceste sintagme implicând concepte de timp și spațiu nesfârșit.

La celălalt pol, Cătălin se va adresa, mai întâi, fetei în sintagme evocând lumea măruntă și mărginită, detaliind ritualul erotic pământean: *„Când ți-oi întinde brațul stâng, / Să mă cuprinzi cu brațul..."; „De te înalț de subsuori, / Te-nalță din călcâie..."; „Când sărutându-te mă-nclin / Tu iarăși mă sărută."* Adecvarea limbajului la împrejurarea evocată este perfectă și când „vorbește" poetul (nu personajele sale): *„Ei Cătălin,* **acu-i acu** */ Ca să-ți încerci norocul"* (un fel de stil indirect liber). *„Și-n treacăt o cuprinse lin /* **Într-un ungher degrabă."** În același sens, va fi revelatoare o recitire comparativă a portretelor schițate, pe de o parte „Luceafărului de sus" și „fetei de împărat" și, pe de altă parte, lui Cătălin și Cătălinei.

Semnificativ pentru suveranitatea cu care poetul folosește limba este dialogul Creatorului cu Luceafărul devenit Hyperion. Limba în care e turnat acest dialog vehiculează termeni de profundă rezonanță („greul negrei vecinicii", „a lumii scară-ntreagă", „izvor de vieți"), în care metafora găsește câmp larg de acțiune.

Sintaxa poetică taie în materia limbii simetrii ca cele din strofele 77, 78, 79, dar mai cu seamă ca aceea din strofa 74, în care cuvintele *chaos* și *repaos* se repetă atât la începutul, cât și la sfârșitul fiecăreia dintre cele două fraze, într-o construcție de o simetrie perfectă.

Când stabilește opoziția netă între lumea trecătoare a oamenilor și lumea eternă, ai cărei reprezentanți sunt Dumnezeu și Hyperion, poetul dă vorbelor celui dintâi densitate aforistică și frumusețe metaforică: *„Când valuri află un mormânt / Răsar în urmă valuri"*, pentru ideea succesiunii generațiilor de oameni. Dar frumusețea acestei construcții metaforice stă în împrejurarea că ea însăși e alcătuită din două metafore: „află un mormânt" (pentru *dispar, mor)* și „răsar" (pentru *apar, se nasc*).

Scanned with OKEN Scanner

Despre dialogul dintre cei doi, Zoe Dumitrescu-Buşulenga afirmă că „este înalt filozofic, cu sensuri încifrate, esoterice, greu accesibile oamenilor de rând. Imaginile poetice, deşi nu lipsesc, sunt puţine la număr şi sugerează frânturi de mituri, care creează ambiguitatea necesară (adică multiplele sensuri) a unei discuţii între personagii, depăşind şi prin cunoaştere starea pământenilor. De fapt, Demiurgul reface iniţierea în adevărurile fundamentale, a celui ce a uitat-o, sau îi dă o nouă lecţie de cunoaştere filozofică. Iar ambiguitatea vine din posibilitatea mai multor interpretări a spuselor Demiurgului, care, într-un fel, schiţează un soi de dialectică a naturii cu moartea oamenilor şi naşterea altor oameni, cu apariţia unui soare şi stingerea altuia, cu alternanţa de naşteri şi morţi, de morţi şi naşteri."

II. COMPLETAŢI-VĂ CUNOŞTINŢELE:

1. Condiţia geniului, izolat de semenii lui prin însăşi capacitatea lui larg cuprinzătoare de cunoaştere, este o temă predilectă în lumea scriitorilor romantici. Ea l-a preocupat pe Alfred de Vigny, în poemul *Moise* şi în drama *Chatterton,* pe Lermontov, în *Demonul,* pe Byron, în *Child Harold* şi *Cain,* şi pe alţii. Eminescu însuşi a fost obsedat toată viaţa de această temă şi i-a dat diferite rezolvări artistice. Cea mai apropiată însă de starea de spirit a marelui poet este aceea din *Luceafărul.*

Luceafărul ni se înfăţişează, cum observa Tudor Vianu, ca „o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte".

Într-adevăr, dragostea unei pământene pentru o fiinţă supranaturală, melancolia singurătăţii geniului, spaima demonică a femeii în faţa iubirii, labilitatea sentimentului de dragoste şi dezamăgirea pricinuită de acest adevăr, steaua, ca simbol al iubirii, cosmogoniile sunt tot atâtea teme şi motive romantice abordate de poet în creaţiile anterioare şi care s-au revărsat generos şi armonic în ultima creaţie, cea mai deplină, a geniului tutelar al poeziei noastre naţionale.

2. Nu e uşor să stabilim componentele intime ale acestui tot artistic, indestructibil, care se cheamă *Luceafărul.* Totuşi, cel puţin patru dintre ele par a fi evidente. Una este *povestea fantastică,* pe care Eminescu o găseşte în tezaurul nostru folcloric. A doua este *problematica filozofică* cu care poetul vine din cultura universală. *Limba românească,* pe de o parte, şi *talentul poetic eminescian,* pe de altă parte, au facilitat sudura incredibilă dintre primele două. Vraja care ne învăluie parcurgând strofă după strofă textul poemului nu subzistă însă, cum ne-am aşteptat, într-o impresionantă revărsare de figuri de stil. Firesc, acestea nu lipsesc, dar în *Luceafărul* ne întâmpină o extraordinară simplitate şi concentrare a expresiei artistice. În plus, poetul a turnat substanţa poemului într-o foarte potrivită prozodie.

3. Catrenele sunt structurate pe alternarea perioadelor iambice de 8 cu cele de 7 silabe:

1. — ⏑ / — ⏑ / — ⏑ / — ⏑
2. — ⏑ / — ⏑ / — ⏑ / —
3. — ⏑ / — ⏑ / — ⏑ / — ⏑
4. — ⏑ / — ⏑ / — ⏑ / —

G. Călinescu descoperise această schemă prozodică în balada *Lenore* a germanului Bürger şi considera că Eminescu realizase cu ea ceea ce el numise, printr-un aparent paradox, o *„complexitate simplă"*.

Scanned with OKEN Scanner

VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. **Comentați reprezentarea grafică a structurii compoziționale a poemului** Luceafărul, **în așa fel încât să rezulte foarte limpede care sunt părțile poemului, cum se repartizează ele planurilor structurii poemului, în care părți cele două planuri interferează, în care se separă net etc. Motivați nevoia unei asemenea structuri compoziționale.**
2. **Identificați în textul poemului elemente și reprezentări mitologice de origine românească și universală. Circumscrieți funcția poetică a unor astfel de surse mitologice.**
3. **Purtați o discuție pe marginea implicațiilor filozofice din** Luceafărul **și identificați în textul poemului traducerea alegorică a acestor implicații.**

BIBLIOGRAFIE:

Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Hyperionul românesc,* în *Eminescu – cultură și creație,* București, Editura Eminescu, p. 97–106.

Mihai Eminescu, *Poezii,* vol. I, II, III, Editura Minerva, București, 1982.

D. Caracostea, *Simbolul suprem,* în *Arta cuvântului la Eminescu,* Colecția Eminesciana, Editura Junimea, Iași, 1980, p. 330–422.

G. Călinescu, *Luceafărul,* în *Opera lui M. Eminescu,* vol. II, Editura Minerva, București, 1970, p. 90–102.

Tudor Vianu, *Luceafărul,* în *Studii de literatură română,* Editura Didactică și Pedagogică, București, 1965, p. 270–283.

Eugen Todoran, *Luceafărul – simbol și alegorie,* în *Eminescu,* Editura Minerva, București, 1972, p. 476–537.

Nicolae Manolescu, *Vocile lirice ale „Luceafărului“,* în *Teme,* Editura Cartea Românească, București, 1971.

Marin Mincu, *Mihai Eminescu, „Luceafărul“,* Colecția „Texte comentate“, Lyceum, Editura Albatros, București, 1978.

ODĂ (în metru antic)

Nu credeam să-nvăț a muri vrodată;
Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi,
Ochii mei 'nălțam visători la steaua
Singurătății.

Când deodată tu răsărișI în cale-mi,
Suferință tu, dureros de dulce...
Până-n fund băui voluptatea morții
Ne-ndurătoare.

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

Eul liric se confesează cu referire la trecutul tinereții sale, când se credea făcând parte din ordinea veșnică a celor cosmice, prin atitudinea contemplativă față de ele.

Apariția momentului erotic, cu suferința lui *„dureros de dulce“*, e de natură să-l smulgă din ordinea veșnică și să-l circumscrie celor pieritoare. O dată cu împlinirea erotică a apărut și perspectiva perisabilității.

Evocarea eroilor unei întâmplări mitice are funcția de a sublinia patima devoratoare datorată femeii: precum cei doi au murit în chinuri fizice ivite din intriga unei femei, tot astfel eul liric își simte sufletul mistuit de patima erotică (focul nu poate fi stins *„cu toate / Apele mării“*).

Scanned with OKEN Scanner

De-al meu propriu vis mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în
flăcări...
Pot să mai re-nviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

Piară-mi ochii tulburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare tristă;
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă!

Confesiunea atinge momentul culminant: combustia erotică e totală și întrebarea fundamentală e dacă din această ardere va mai fi posibilă o reînviere ca a miticei păsări Phoenix.

Invocarea liniștii prin dispariția cauzei suferinței arzătoare, dar dulci e făcută cu scopul pregătirii trecerii în neființă. *Nepăsarea* necesară unei asemenea perspective e însă *tristă*. Moartea apare aici ca o posibilă refacere a unității întregului pierdut în tinerețe prin intervenția tulburătoare a erosului.

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Poezie a maturității artistice depline, a atingerii perfecțiunii clasice *(în metru antic), Oda* lui Eminescu a fost publicată în decembrie 1884. Substanța lirică a poeziei constă în structurarea evoluției sentimentului pe curba unei puternice opoziții între starea contemplativă din trecut, evocată într-o supravegheată poză romantică (*aparența* e romantică: mantia, starea de visare contemplativă; *esența* – clasică: ochii sunt înălțați spre cele veșnice: *...steaua / Singurătății.*), și prezentul mistuitor (strofele a III-a și a IV-a). Între aceste două momente, rostul strofei a II-a este de a media și explica, de a da confesiunii motivație și coerență.

Există însă, în această curbă sentimentală, nu numai un trecut și un prezent, ci și un viitor: poezia de numai cinci strofe acoperă un ciclu existențial complet. Dar nu evenimentele accidentale îi conferă substanță, ci trecerea prin momentele esențiale, cruciale, care marchează o existență umană: conștiința vârstei de aur a tinereții, când moartea, departe de om, pare inexistentă și când convingerea apartenenței la cele veșnice pare să fie de neclintit. Abia *lumirea,* cum se zice în popor (adică trecerea prin cele ale lumii și, în primul rând, prin avatarurile dragostei), zdruncină acest echilibru sufletesc, aducând omului aminte de moarte, constrângându-l să reconsidere relația lui cu cele veșnice: nu prin tinerețe veșnică (*Pururi tânăr...),* ci prin trecerea în neființă, cu condiția însă ca omul să-și fi regăsit identitatea: *Ca să pot muri liniștit, pe mine / Mie redă-mă!* Cu aceste date, poezia capătă un pronunțat caracter filozofic: marile probleme ale existenței umane (cunoașterea, dragostea, moartea, relația cu universul) devin motive lirice și filozofice deopotrivă.

2. Cota înaltă a trăirii problemelor filozofice se realizează prin permanenta rămânere în lumea mitologiei și în acest sens ne-am putea întreba ce-l determină pe poet să evoce suferințele mistuitoare ale dragostei prin trimiterea la întâmplarea mitologică a morții lui Hercule și Nesus. E, fără îndoială, valorificată aici una dintre funcțiile miturilor, și anume aceea de a transmite generațiilor următoare experiența acumulată. Dar nu pe eludarea acestei experiențe mizează Eminescu evocând-o, ci pe sacralitatea ei. Ciclul existențial pe care-l acoperă poezia ar fi incomplet fără trăirea mistuitoare a erosului, modalitate inevitabilă de cunoaștere și mai ales de autocunoaștere.

Scanned with OKEN Scanner

3. Probleme de limbă *Odă (în metru antic)* e convingătoare artistic nu prin podoabe de stil, ci prin valorificarea stilistică a limbii, la nivel morfologic ori sintactic. Trăirea erotică mistuitoare de către eul liric e de dată recentă și în toată clocotitoarea ei desfășurare, fapt sugerat prin folosirea perfectului simplu al verbelor *a răsări (răsărișI)* ori *a bea (băui).* Intensitatea sentimentului e insinuată în text prin repetarea pronumelui personal de persoana a II-a: *tu,* dar cu funcții de sugestie diferite: în versul I (strofa a II-a), *Când deodată tu răsărișI în cale-mi,* pronumele *tu* trimite la ideea apariției femeii în viața bărbatului, idee asimilată, apoi, în versul următor, suferinței, întărită prin reluarea aceleiași forme a pronumelui personal: *tu.* Asistăm, așadar, la un complicat și mai ales subtil proces metaforic. Strofa se îmbogățește stilistic, în continuare, prin două construcții oximoronice: *dureros de dulce* și *voluptatea morții.*

Aceeași subtilitate stilistică e întâlnită în strofele a III-a și a IV-a, care, pentru a sugera mistuitoarea combustie erotică, sunt construite simetric: primele două versuri din fiecare strofă evocă suferințele, iar al III-lea cuprinde *o afirmație* (în strofa a III-a) și *o interogație poetică* al cărei răspuns implicat e *o negație* (în strofa a IV-a).

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Împrejurările morții eroului grec Heracles (Hercules) sunt reductibile la următoarele elemente: incitat de soția sa, Deianira, împotriva centaurului Nessus care ar fi vrut s-o violeze, Hercule îl omoară, iar acesta, în ultimele clipe de viață, o sfătuiește pe Deianira să-și îmbrace soțul, presupus infidel, într-o cămașă muiată în sângele său (al centaurului). Sângele se dovedește deopotrivă înveninat și inflamabil, astfel că Hercule moare în chinuri cumplite, încercând să-și scoată de pe trup cămașa care, lipită, se smulge o dată cu carnea.

III. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

Realizați o compunere în care să urmăriți, în paralel, evoluția eroului liric în poemele *Lucеafărul* și *Odă (în metru antic).*

GLOSSĂ

I

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi și nouă toate;
Ce e rău și ce e bine .
Tu te-ntreabă și socoate;
Nu spera și nu ai teamă,
Ce e val, ca valul trece;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămâi la toate rece.

Primele opt versuri compun strofa-temă a poeziei. Ele emit adevăruri universal-valabile exprimate lapidar, grupându-se, de obicei, două câte două, în patru distihuri deci, dar conținând suficientă substanță filozofică și la dimensiunile câte unui vers luat separat.

Scanned with OKEN Scanner

2

Multe trec pe dinainte,
În auz ne sună multe,
Cine ține toate minte
Și ar sta să le asculte?...
Tu așează-te deoparte,
Regăsindu-te pe tine,
Când cu zgomote deșarte
Vreme trece, vreme vine.

3

Nici încline a ei limbă
Recea cumpăn-a gândirii
Înspre clipa ce se schimbă
Pentru masca fericirii,
Ce din moartea ei se naște
Și o clipă ține poate;
Pentru cine o cunoaște
Toate-s vechi și nouă toate.

4

Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui;
Joace unul și pe patru,
Totuși tu ghici-vei chipu-i,
Și de plânge, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
Și-nțelegi din a lor artă
Ce e rău și ce e bine.

5

Viitorul și trecutul
Sunt a filei două fețe,
Vede-n capăt începutul
Cine știe să le-nvețe;
Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnicie
Te întreabă și socoate.

6

Căci aceloraşi mijloace
Se supun câte există,
Și de mii de ani încoace
Lumea-i veselă și tristă;
Alte măști, aceeași piesă,
Alte guri, aceeași gamă,
Amăgit atât de-adese
Nu spera și nu ai teamă.

Cu strofa a doua începe, o dată cu comentarea fiecărui vers din strofa-temă, constituirea codului de reguli și sfaturi de proveniență stoică (Zenon din Citium, Epictet, Seneca, Marc Aureliu ș.a.) care, pentru a fi convingătoare, trebuie argumentate. Singurul lucru folositor în viață e adagiul lui Socrate „Cunoaște-te pe tine însuți" (versul 14), pentru că restul e limitat din punctul de vedere al cunoașterii (versurile 9–12). Nu te lăsa deci atras de himera fericirii, care e nu numai relativă, ci mai ales trecătoare. Pentru a evita deziluzia, folosește din plin capacitatea rațională: *Recea cumpăn-a gândirii.*

În strofa a patra e introdus motivul cel mai convingător: *lumea e teatru,* larg răspândit în filozofia antică hindusă, dar preluat de la cugetătorul suedez Oxenstierna (1583–1654). Privită ca teatru, lumea – și deci viața – nu trebuie să ne amăgească. Acest motiv, o dată introdus, va reveni, sub diferite forme, și în strofa a șasea (versurile 45–46) și în a 8-a (versurile 59–60), de fiecare dată ca argument hotărâtor pentru regula etică a neamestecului în tumultul vieții înșelătoare, producătoare de suferință, a omului comun.

Strofa a cincea valorifică ideea schopenhaueriană a *prezentului etern,* pentru care poezia *Cu mâne zilele-ți adaogi...* reprezintă un adevărat etalon.

Scanned with OKEN Scanner

7

Nu spera când vezi mișeii
La izbândă făcând punte,
Te-or întrece nătărăii,
De ai fi cu stea în frunte;
Teamă n-ai, căta-vor iarăși
Între dânșii să se plece,
Nu te prinde lor tovarăș:
Ce e val, ca valul trece,

8

Cu un cântec de sirenă,
Lumea-ntinde lucii mreje;
Ca să schimbe-actorii-n scenă,
Te momește în vârteje;
Tu pe-alături te strecoară,
Nu băga nici chiar de seamă,
Din cărarea ta afară
De te-ndeamnă, de te cheamă.

9

De te-ating, să feri în laturi,
De hulesc, să taci din gură;
Ce mai vrei cu-a tale sfaturi,
Dacă știi a lor măsură;
Zică toți ce vor să zică,
Treacă-n lume cine-o trece;
Ca să nu-ndrăgești nimică,
Tu rămâi la toate rece.

10

Tu rămâi la toate rece,
De te-ndeamnă, de te cheamă;
Ce e val, ca valul trece,
Nu spera și nu ai teamă;
Te întreabă și socoate
Ce e rău și ce e bine;
Toate-s vechi și nouă toate:
Vreme trece, vreme vine.

Cu strofa a șaptea, poetul apelează la mijloacele satirei, adăugând atitudinii stoice pe cea specifică scepticismului etic, pentru a găsi argumente convingătoare privind regulile de conduită formulate în versurile 55 (strofa a 7-a), 61–64 (strofa a 8-a), 65–66 și 71–72 (strofa a 9-a).

La reluarea, în ordine inversă, a versurilor din prima strofă, codul de reguli etice e mult mai evident, pentru că ultimul vers din strofa I, care e un îndemn direct *(Tu rămâi la toate rece),* a devenit primul, căpătând valoare emblematică și rol de cuvânt de ordine etic.

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Tema *Glossei* eminesciene se constituie ca un cod etic al omului superior, care trebuie să renunțe, pe baza autocunoașterii și a experienței filozofice, la amestecul în tumultul steril al vieții oamenilor comuni.

Cu *Glossă,* Eminescu dă întreaga măsură a clasicismului său, mai exact a maturității sale de cuget și măiestrie artistică. Cugetarea filozofică se vădește în tonul sentențios al versurilor conținând adevăruri verificate și deci incontestabile, în consecvența gândului și a conceptelor, în echilibrul dobândit prin respectul față de asemenea adevăruri. Măiestria artistică se impune cititorului prin supunerea totală la regulile constrângătoare ale unei poezii cu formă fixă atât de pretențioase ca glosa și prin lapidaritatea convingătoare a versurilor tăiate parcă în marmură. Faptul este explicabil, pentru că *Glossă* face parte dintr-un grupaj de

Scanned with OKEN Scanner

poezii publicat în decembrie 1883, într-un moment deci când perioada creatoare a vieții poetului era, practic, încheiată.

Dar acestea nu sunt singurele argumente ale clasicității poeziei. Să se observe, de plidă, că *Glossă* este scrisă ori la persoana a III-a, când e vorba de adevărurile comunicate aforistic (*„Ce e val, ca valul trece"*), ori la persoana a II-a, când e vorba de regulile și sfaturile privitoare la etica de contemplativă integrare a lumii și vieții, derivată din aceste adevăruri. O astfel de constatare conduce la ideea unei obiectivări, a unei superioare detașări față de vana frământare, bântuită de orgolioase ambiții a vieții oamenilor comuni. Abandonând subiectivitatea romantică, Eminescu dobândește putința și libertatea de a vehicula mari idei filozofice – mai convingătoare când sunt prezentate dintr-o perspectivă obiectivată –, precum: în fața curgerii inexorabile și ireversibile a timpului (*„Vreme trece, vreme vine"*) viața trebuie dominată prin rațiune, prin *„Recea cumpăn-a gândirii"* (strofa a 3-a); dacă viața e teatru, ea trebuie privită ca atare, reprezentând, pentru omul pătruns de adevărurile universal-valabile, un prilej de autocunoaștere și de disociere a binelui de rău (versurile 30–32, strofa a 4-a); singura formă concretă a existenței este prezentul. Trecutul greu de reconstituit și viitorul greu de prevăzut se identifică, și ele, tot cu prezentul: *„Tot ce-a fost ori o să fie / În prezent le-avem pe toate"*.

Detașarea cu care sunt comentate, glosate aceste idei merge până la ironie, iar aceasta este o formă a satirei. Să se observe însă că satira nu mai e pamflet, ca în ultima parte a *Scrisorii III,* ci dispreț și indiferență. Etichetele „mișeii" și „nătărăii" nu mai au forța invectivei, indignarea clocotitoare, de esență romantică, de acolo, ci atitudinea echilibrată a celui care a descoperit în autocontemplație calea spre liniștea nezdruncinată a marilor adevăruri.

2. Probleme de limbă. Glosa este prin excelență o specie lirică al cărei conținut nu cere cu necesitate o formă artistică foarte bogată. Claritatea ideilor rezultă, dimpotrivă, din simplitatea mijloacelor de expresie. Numai întrucât ideea se cere pusă în relief apar, când și când, metafore, epitete, simboluri. Astfel, forța rațiunii se plasticizează, în strofa a 3-a, prin imaginea unui cântar (cumpănă) perfect echilibrat, insensibil la variațiile înșelătoare ale realității. După cum, în strofa a 5-a, viitorul și trecutul, ca valori ale timpului pururi trecător, se metaforizează drept pagini ale aceleiași file: *„Viitorul și trecutul / Sunt a filei două fețe"*. Exemplele pot continua. Vom conchide însă că, deși poezie gnomică, glosa nu exclude figura de stil pentru că ideea e însoțită de participarea afectivă a poetului și numai în această măsură este poezie.

II. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. Glosa (scris cu dublu *s* în italiană, germană, latină dar în franceză, cu unul singur) a însemnat mai întâi obiceiul de a explica, de regulă printr-un cuvânt, pe marginea sau chiar în interiorul textului, un pasaj obscur, o propoziție, un alt cuvânt. S-a ajuns însă – lucru care ne interesează în primul rând, aici, pe noi – la o poezie cu formă fixă – poate cea mai pretențioasă din cele cunoscute: sonetul, rondelul, gazelul – alcătuită dintr-un număr de strofe egal cu numărul de versuri

Scanned with OKEN Scanner

al primei strofe. Începând cu a doua, strofele comentează, fiecare, câte un vers din prima, pe care-l și reiau, în final, ca o concluzie. Poezia se încheie cu versurile primei strofe, transcrise în ordine inversă. Vom înțelege mai bine cât de constrângătoare sunt regulile acestei poezii cu formă fixă când vom citi *Glossa* lui Eminescu. Vom înțelege, de asemenea, de ce a fost atât de puțin cultivată în literatura universală și, de aici, valoarea excepțională a *Glossei* eminesciene. Până atunci, să reținem că, prin conținut, glosa este o poezie gnomică și filozofică, exprimând adevăruri ale cunoașterii, eticii ori moralei, cu mare forță generalizatoare, într-o formă poetică concentrată, lapidară, sentențioasă.

2. Să reținem o reflecție a lui Dumitru Popovici pe marginea *Glossei* eminesciene: „Ea amplifică pe de o parte, sintetizează pe de altă parte și dă un caracter aforistic experienței umanului pe care o făcea Hyperion. Spre deosebire însă de astrul îndrăgostit al Cătălinei, poetul *Glossei* nu se poate izola în regiuni cerești: el este un Hyperion condamnat să rămână în societate și să-și determine poziția în complexul raporturilor sociale."

III. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. Întocmiți un plan de idei pe baza căruia să realizați un comentariu oral pe marginea unei strofe, la alegere, din Glossă.

2. Concentrați-vă atenția asupra strofei-temă, reluată în finalul Glossei, **și alcătuiți o compunere în care să evidențiați conținutul etic al poemei. Pentru a stabili relații cu restul operei eminesciene, luați în considerare și aprecierea lui Dumitru Popovici, reprodusă mai sus.**

PROZA EMINESCIANĂ

I. CONSIDERAȚII PREALABILE ASUPRA PROZEI ROMANTICE EMINESCIENE

1. Ar fi cu neputință să avem o imagine integratoare asupra geniului lui Eminescu, fără a ține seama – între altele – de creația în proză. „Miracolul eminescian poate fi contemplat aici în schița lui premergătoare și în mecanismul lui demontat" – spune T. Vianu.

Contestată de unii (E. Lovinescu, G. Ibrăileanu ș.a.) pentru incongruențe de narațiune, lipsa de unitate și excesele de stil, ca un exercițiu livresc minor, fără valoare estetică deosebită, apreciată, în schimb, de alții pentru „goticul fabulos" și „nota halucinantă" hoffmanniană, ca și pentru faptul că semnifică un mesaj emoționant al adolescenței năvalnice, cu toate imperfecțiunile datorate discursivității juvenile, proza lui Eminescu aduce în arealul literaturii vremii dimensiunea visului romantic și cugetarea filozofică.

Scanned with OKEN Scanner

2. Încă din 1932, G. Călinescu, în urma unor riguroase selecții de text, vedea în Eminescu un prozator surprinzător în glasul propriu, inimitabil al scrisului său, dovedind că întreaga sa creație epică nu este „jocul suplimentar" al unui geniu liric, ci reprezintă un ansamblu coerent, esențial romantic de valori și mituri proprii.

Se poate deci considera că Eminescu „a fost și în ordinea prozei literare un meșteșugar tot pe atât de iscusit și de strălucitor ca și în ordinea poeziei" (D.P. Perpessicius).

Analizată chiar mai în profunzime și în toată anvergura ei, proza eminesciană reprezintă „expresia unui moment important din dezvoltarea romantismului românesc: momentul structuralizării estetice, al dimensionării lui spirituale" (Eugen Simion). Într-adevăr, prozatorul explorează lumea misterului și a fabulosului, stilizând potrivit unui program romantic modele folclorice *(Făt-Frumos-din-Lacrimă)*, redimensionează cadrul de inspirație, inserând experiența spirituală și fantasticul în forma lor filozofică și savantă *(Avatarii faraonului Tlà)*, construiește – în *Geniu pustiu* – „întâiul (și unicul) jurnal interior românesc", așa cum Goethe a făcut-o în *Suferințele tânărului Werther* (G. Călinescu), evocă iubirea romantică, în *Cezara*, prelucrează în manieră originală motive literare de circulație europeană *(Umbra mea)* sau traduce concepte filozofice (Platon, Leibniz, Kant, Schopenhauer), în *Archaeus*, face, în fine, observații pătrunzătoare asupra moravurilor contemporanilor, în câteva fiziologii sociale redactate în spiritul romantismului pașoptist.

Dar Eminescu nu este doar creatorul epicii filozofico-fantastice în literatura română, arătând disponibilitățile limbii noastre de a exprima cugetări înalte în forme sensibile, ci și „un deschizător de drumuri în proza lirică" (M. Drăgan), un premergător pe tărâmul prozei de investigație și al literaturii de anticipație. În plus, la nivelul întregii opere a poetului, proza se constituie ca o demonstrație „complementară" de idei și imagini care împing mai departe sensurile poeziei. Numai cu greu s-ar putea înțelege, de exemplu, „structura eroului titanic și demonic" din poezie dacă n-ar interveni „paginile cu motivări ample și adânc coerente" din *Geniu pustiu* și *Sărmanul Dionis* (Z. Dumitrescu-Bușulenga).

SĂRMANUL DIONIS

I. STUDIUL TEXTULUI

1. Preliminarii. Comentariul nuvelei trebuie să pornească de la ideea că ne aflăm în prezența uneia dintre cele mai originale (și mai sintetizatoare) creații în proză ale poetului, implicând, în raport cu imperativele estetice ale vremii, contribuții artistice inedite, cu nu mai puțin însemnate consecințe asupra evoluției ulterioare a prozei românești. Asemenea altor compoziții epice, nuvela *Sărmanul Dionis* este rezultatul contactelor nemijlocite pe care Eminescu le-a avut cu filozofia și literatura europeană în perioada studiilor la Viena. De altfel, ea a și fost redactată în capitala Austriei, cum reiese dintr-o scrisoare a lui Ion

Scanned with OKEN Scanner

Slavici către Iacob Negruzzi, fiind apoi citită în ședința din 1 septembrie 1872 a „Junimii" unde a produs o impresie de „extravaganță" asupra auditoriului, prin amestecul de filozofie și literatură. Consternarea n-a fost însă generală, de vreme ce Iacob Negruzzi o va publica, cu acordul lui Maiorescu, în numărul din 1 decembrie 1872 – ianuarie 1873 al „Convorbirilor literare". Ca un exercițiu pregătitor, Eminescu elaborase cele două binecunoscute fragmente: *Umbra mea* și *Archaeus*, două proze filozofice în care se vorbește despre mitul omului care și-a pierdut umbra (dezvoltat de Chamisso în *Peter Schlemihl*), despre dedublarea personalității și relativitatea adevărului. Preluându-le în parte, alături de unele fragmente din *Geniu pustiu*, într-o compoziție autonomă, poetul se gândea să concentreze aici principalele linii de forță ale prozei sale.

2. Subiectul și semnificațiile lui. Tânărul Dionis, visător incurabil, modest copist „avizat a se cultiva pe apucate", cu o existență materială precară, neavând „pe nimeni în lume", este descendentul obscur al unor aristocrați scăpătați, rătăciți nu se știe cum „în clasele poporului de jos". „Văduvita sa mumă" l-a crescut cum a putut „din lucrul mâinilor ei". Singura moștenire ce i-a rămas de la tatăl său este un portret din tinerețe, în care copilul se regăsește adeseori pe sine: „era el întreg, el, copilul din portret". Într-o seară de toamnă, precocele metafizician se întoarce acasă, prin ploaia rece, cu capul plin de gânduri, reflectând, în spirit kantian, asupra noțiunilor de timp și de spațiu: „Nu există nici timp, nici spațiu – își spune el –, ele sunt numai în sufletul nostru". Și meditația continuă. Dacă lumea, dimpreună cu toate evenimentele ei, este rodul eului propriu, în care se petrec, în fapt, toate fenomenele în aparență, înseamnă că omul, purtător de scânteie demiurgică, este atotputernic și poate să caute în sine împlinirea visului său. Este, prin urmare, posibil ca, uzând, în plus, de anumite „lucruri mistice", deduse din magie și astrologie, să ne mișcăm în voie pe verticala timpului (în trecut sau în viitor), ori pe orizontala spațiului (în universuri care scapă percepției sensibile): „Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau a lui Alexandru cel Bun – este oare absolut imposibil?"; „Visăm călătorii în univers. Dar universul nu este oare în noi?" – se întreabă profund tulburat eroul lui Eminescu.

Bizuindu-se pe „aprioritatea" forțelor intuiției și cuprins de o indicibilă beatitudine – condiție necesară a scenariului inițiatic –, Dionis deschide o carte astrologică, face un semn magic și se trezește într-un alt veac, în vremea lui Alexandru cel Bun, sub chipul călugărului Dan, discipol al dascălului Ruben de la Seminarul din Socola. Are revelația de a fi trăit în viitor, sub numele de Dionis și îi mărturisește magistrului său straniul sentiment. Acesta îl îndeamnă să-și continue experiența: „În șir poți să te pui în viața tuturor ființelor care au pricinuit ființa ta și a tuturor a căror ființă vei pricinui-o tu". Mai departe, cititorul este profund tulburat. Trecerile de la realitate la vis și invers sunt atât de repezi, încât, pe nesimțite, el își pierde simțul obiectivității, lăsându-se prins în plasa fanteziilor și echivocului. Încrezător în virtuțile magice ale jocului său și perseverând în aventura cunoașterii, Dan (Dionis) se desface de propria-i umbră, descoperind că, de fapt, sufletul său va fi trăit cândva „în pieptul lui Zoroastru care făcea ca stelele să se mute din loc cu adâncul grai și socoteala combinată a cifrelor lui". Repetând formulele pe care Creatorul le-ar fi rostit la facerea lumii, supralicitându-și în același timp tiparul uman pieritor, el află în adâncurile sufletului său esența divină: „Tu ești ca o vioară, în care sunt închise toate

Scanned with OKEN Scanner

cântările" – îi spune maestrul său Ruben –, dar acestea trebuie „trezite". Astfel, sub bagheta maleficului alchimist și astrolog Ruben, din abisurile întunecate ale ființei vin spre lumină străvechile mituri ale dorului omului de veșnicie, de reașezare în condiția „originară" a existenței. Ideea este profund înrădăcinată în literatura romantică, întemeiată fiind de posibilitatea „dedublării ființei umane", în baza distincției dintre trecător și veșnic, dintre aparență și esență, filozofic motivată de antinomiile kantiene.

Regăsindu-și esența eternă în propria sa umbră, Dionis îi restituie acesteia conștiința limitării sale în corp, deci și în timp, primind în schimb nu eternitatea, ci conștiința eternității. La îndemnurile ei, el întreprinde, împreună cu Maria (numele nu e fără legătură cu cel al celestei protagoniste din *Călătoria Maicii Domnului)* un excurs cosmic. Derogând de la legile fizicii obișnuite, clipa devine veac, iar pământul un pandantiv agățat în salba iubitei. Rezidența celor doi îndrăgostiți, înconjurați de priveliștile paradisiace ale lunii, la limita dintre creat și increat, amintește, prin dimensiunile ei extatice potențate de eros, sublimul. Fericirea edenică le este, însă, limitată de „o poartă închisă" (altă treaptă a inițierii), iar visul, tulburat de un triunghi sacru având în centru „un ochi de foc", deasupra căruia stă scris „un proverb cu literele strâmbe ale întunecatei Arabii", pe care Dan (Dionis) nu-l poate interpreta. Limbajul este, în această parte a narațiunii, voit ambiguu. Se pare că poetul nu reușește să rezolve într-un mod logic, riguros, evident intelectualist și gnostic, povestea dramatică a unei inițieri ratate, în legătură cu o ispită pe care omenirea o reține în subconștientul ei ancestral, tot astfel cum de totdeauna îi cunoaște și pedeapsa. Purificat ca esență platoniciană și părtaș la eternitate, intelectul poate penetra infinitul și deconspira Divinitatea: „Aș voi să văd pe Dumnezeu", le spune Dan (Dionis) îngerilor care-l avertizează: „De ce vrei să scoți din aramă sunetul aurului? [...] Dacă nu-l ai în tine, nu există pentru tine [...]". Altfel spus, identificarea în Absolut a lui Dan (Dionis) nu se produce, întrucât raportul este răsturnat: nu Dumnezeu este cel care-și gândește fragmentul, ci Dionis există pentru că îl gândește pe Dumnezeu: „Oare nu cântă ei (îngerii, n.n.) ceea ce gândesc eu? Oare nu se mișcă lumea cum voi eu? [...] Oare fără s-o știu nu sunt eu însumi Dumne...". Gândul profanator că el este Dumnezeu, simbol al puterii absolute îl prăbușește în abis. Cutezanța este radical sancționată, semn că limitele obiective ale gândirii nu pot fi depășite. Nici omul, nici îngerii (fie ei căzuți) nu au acces la esențele divinității. În raporturile dintre Creator și creaturile sale, inițiativa îi aparține Creatorului. Nu este loc, așadar, pentru nici o „zeificare" a celui ce zămislit este să nu fie decât actor.

Dionis înțelege că a visat și revine la condiția inițială, chiar dacă în delirul său continuă să creadă că este Dan, să vadă în Maria de la fereastra casei învecinate pe aceea a visurilor sale și să ia pe anticarul Riven drept magistrul său de altădată.

3. Funcțiile prologului teoretic al narațiunii. Noutatea incontestabilă a nuvelei *Sărmanul Dionis* rezidă în felul original în care Eminescu îmbină filozofia cu narațiunea fantastică și descrierea. Problema este: care dintre cele două componente (literatura sau filozofia) deține prioritatea? În plus, în ce raport stă experiența metapsihică a lui Dionis cu gândirea kantiană? Fiindcă la Kant trimite autorul și tot la Kant fac apel criticii săi pentru a găsi „în concepția kantiană a inexistenței obiective a timpului" punctul de pornire al nuvelei.

Este îndeobște acceptat faptul că meditația filozofică pe care o propune debutul nuvelei pleacă de la Kant, dar este construită în spiritul filozofiei lui

Scanned with OKEN Scanner

Fichte și Schopenhauer. Conceptele filozofice, indiferent de sursa lor (vechi, indiene, platoniciene și moderne, kantiene, schopenhaueriene etc.) îi erau necesare lui Eminescu, întrucât ele trebuiau să motiveze la nivelul „intuiției emotive" a eternului funcțiile poematice ale textului. Este aproximativ același lucru care se întâmplă și în *Scrisoarea I:* ca să-l poată pune în relație pe gânditorul de geniu cu acele înalte concepte ce prefigurează necuprinsul, poetul recurge la motivul contemplației selenare. În același fel și cu aceeași intensitate, ca în cazul bătrânului dascăl închipuind cosmogonia, este mișcată imaginația speculativă a lui Dionis. Asemenea intuiții emotive pot deveni emoții lirice și nu neapărat în sens metafizic sau mistic. Altfel nu ar fi fost posibilă distincția deosebirilor dintre două lumi și nici justificată evaziunea (și posibilitatea ei) din real a eroului, dorința sa de a înfrânge barierele firești ale timpului și spațiului spre a se ridica deasupra lumii sale. Pentru aceasta, apriorismul kantian nu era suficient. Caracterul subiectiv al reprezentării formelor de spațiu și timp, a lumii în genere, „nu produce la Kant – observă T. Vianu – concluzia că noi putem dispune în voie de ele", și acest lucru înseamnă – arată, în continuare G. Călinescu – „a cerceta superficial lucrurile și a da nuvelei o valoare de conținut mai mică decât are în realitate". Dar nu putem uita, în același timp, că Absolutul avea să i se reveleze în forma sa deplină poetului (care purta în sine această exigență) numai datorită paginilor lui Kant. Acestei revelații i s-au mai adăugat apoi lecturile din Fichte, de unde concluzia că singura existență reală este a eului propriu, și din Schopenhauer, pentru care „viața și visele nu sunt decât paginile unei unice cărți", iar „voința universală" – un regizor care mișcă în spatele culiselor vieții pe toți muritorii ca pe scena unui teatru". Altfel spus, spațiul și timpul nu sunt doar „cadre intuitive ale unei umanități concrete, ci și modalitățile unei substanțe de a se realiza veșnic", ceea ce tocmai explică de ce ființa purtând succesiv numele de Zoroastru, Dan, Dionis este, în realitate, un arheu metafizic.

Asemenea lui Novalis, din bizarul său roman *Heinrich von Ofterdingen,* Eminescu va trage, în *Sărmanul Dionis,* ultimele consecințe ale filozofiei lui Fichte. Prin urmare, dacă lumea este vis, iar spațiul și timpul „sunt numai în sufletul nostru", înseamnă că ordinea fenomenelor poate fi modificată în sensul voinței proprii: „Am putea trăi aievea în trecut și am putea locui lumea stelelor și a soarelui." Asceza protagonistului nuvelei, care se înalță până la lună, nu se limitează însă la inițiativa liberă a intelectului, ci presupune recursul la magie, care relevă de la început caracterul inițiatic al aventurii. Funcționalitatea demersului teoretic al nuvelei ni se dezvăluie astfel în două chipuri: de cadru pregătitor al desfășurării epice (călătoria arheului Dionis-Dan într-un alt timp și un alt spațiu) și, concomitent, de înzestrare a individului de excepție cu o teribilă forță de penetrație intelectuală, într-o asemenea măsură, încât – situat deasupra mediocrității – el să poată lua parte la experiențele inedite ale unui traseu inițiatic, imaginar, generator de tramă lirico-fantastică. În altă ordine de idei, speculația filozofică și magia sunt necesare pentru a inversa raportul obișnuit dintre cele două lumi: „realitatea-realitate" și realitatea fantastică. Schimbându-se „semnele", se inversează și cronologia. Trecutul (adică realitatea fantastică) își asumă prezentul (ca „realitate-realitate"), pentru a-l proiecta în viitor (ca realitate prefigurată în vis). Acesta este subtilul mecanism ce stă la originea desfășurării acțiunilor unui personaj romantic, chinuit de adânci neliniști gnostice și însetat de ideație. Descinderea lui Dionis într-un timp mitico-istoric, sub chipul

Scanned with OKEN Scanner

călugărului Dan, în ipostaza orfanului Dionis, relevă și încercarea edificării în perspectivă romantică a unui spațiu arhetipal românesc, capabil să dea expresie, din unghi autohton, unor mituri și formule narative puse în circulație de literatura fantastică universală: titanism-demonismul, avatarul (metempsihoza), reveria, viața ca vis, călătoria cosmică, mitul umbrei (dedublarea), iubirea angelică, floarea albastră, natura paradisiacă, îngerul căzut, puterea demiurgică etc. Cadrul epic o dată creat, se produce – prin mijlocirea visului – translatarea din plan real în povestea fantastică și punerea în valoare a „agentului" magico-astrologic închipuit de savanta știință a învățatului Ruben: Dan (Dionis) se identifică cu Zoroastru (Zarathustra); se desprinde apoi de propria-i umbră, semn al fenomenalului, pentru a călători alături de Maria, o altă Beata Beatrix, în lună, cu nostalgia refacerii cuplului originar, încearcă, în sfârșit, ca altădată Lucifer, ispita substituirii lui Dumnezeu, urmată, în ordinea mitului, de izgonirea din rai, iar în ordine estetică – de trezirea din vis. Destrămarea visului și recăderea în timpul și în spațiul profan, ca și restabilirea identității cosmice în formele-i dinainte prestabilite au „sensul unei veritabile cenzuri transcendente, a unei fine de neprimire, din partea misterului, a Marelui Anonim" (Pompiliu Constantinescu). Dan (Dionis) nu poate repeta o experiență care este numai a Creatorului și în a cărui putere stau toate timpurile prezente, deopotrivă cu infinita varietate de individuații pe care le îmbracă, în succesiunea sa, arheul. Condiția tragică a eroului lui Eminescu de aici izvorăște, din această neputință de dezmărginire, de „imortalizare a morții". Într-un anume fel, și în sens invers, Luceafărul întoarce perspectiva din nuvelă; el eșuează în metamorfoza lui umană, sfârșind prin a se reintegra ordinii din care a venit, tot astfel cum Dionis – spirit faustic – nu poate deveni esență astrală (Logos). Și într-un caz, și în celălalt omul este damnat, dimpreună cu lumea sa. De unde și titlul nuvelei *(Sărmanul Dionis)*, care nu denunță doar deriziunea unei existențe, ci înseși limitele ei.

4. Dionis. Condiția personajului. Conflictul dintre real și ideal. Visul. Portretul. Celelalte personaje

a. Nu este greu să ne dăm seama că, de la *Geniu pustiu* și până la *Cezara*, personajele lui Eminescu trăiesc, într-un fel sau altul, drama inadaptării. Neobosit, inadaptatul superior eminescian oscilează între real și ideal – poli extremi ai unui univers contradictoriu. Dar parcă cel mai intens trăită este această dramă a damnării romantice în *Sărmanul Dionis*. Ea proclamă precaritatea condiției umane, imposibilitatea – chiar și pentru geniu – de a cuceri nemurirea. Scrisă în jurul vârstei de 20 de ani, când în delta fierbinte a imaginației poetului apele nu se despărțiseră încă de uscat, nuvela dobândește semnificația unui document revelator. Înzestrat cu o inteligență aparte, cu anume afinități pentru iluminările de tip mistic, Dionis înțelege că lumea în care trăiește nu i se potrivește și ar vrea să-i transgreseze limitele. El nu este încă în măsură să o știe, dar simte în mod obscur că durata nu-i poate fi înscrisă între limitele unei existențe apăsat terestre. Inconformismul său nu este atât unul de refuz al „comediei celei de obște", cât mai ales unul ce ține de resorturile mentale ale omului. El își dă seama, așa cum de altfel se întâmpla și cu misticii, de impasurile inteligenței, captivă în propriile deducții, în a atinge adevăruri ce se află dincolo de „eonul" ei. Nu despre o revoltă activă se poate vorbi, în cazul său, ci despre ironia romantică, „adică acea aplecare de a lua în râs lucrurile sau gândurile în fața cărora se oprește mai întâi cu gravitate" (T. Vianu). Ea indică dorința filozofului neînțeles de a se ridica deasupra lumii în care trăiește. O întâlnim, de

Scanned with OKEN Scanner

pildă, după adâncile reflecții inițiale asupra spațiului și timpului, însoțindu-l pe erou de-a lungul noroioaselor străzi ale orașului: „Umbra eroului nostru dispărea prin șiroaiele ploii, care deteră capului său aspectul unui berbece plouat și te mirai ce mai rezistă torentelor de ploaie – hainele lui ude sau metafizica."

Desigur, ironia, care vine din observația critică și spiritul lucid, nu anesteziază lirismul textului și nici profunzimea reflecțiilor, pentru că „impresionabilitatea" și spiritul rece – observă H. Sanielevici – izvorăsc din aceeași iritabilitate a sistemului nervos". Ca formă travestită a meditației (și a poeziei), prin recursul la ironie, autorii romantici produc efecte dintre cele mai surprinzătoare. Poemul *„Cugetările Sărmanului Dionis"*, care nu este altceva decât „o parodie gravă cu miez filozofic amar" (Eugen Simion), dă expresie culminantă unei asemenea înclinații. Imaginea lumii ca un vis searbăd de motan nu e decât în aparență deriziunea conceptelor filozofice. În realitate, prin antifrază, sunt sancționate nimicniciile lumii pământene. Setea de a cunoaște, asemenea lui Faust, eroul lui Goethe, îi oferă lui Dionis forța titanică necesară pentru a înfrânge rigorile spațio-temporale și a ieși din contingent, spre a afla o suprarealitate guvernată de conceptualitatea romantică. Visul este o posibilitate de abstragere și o stare (reveria), un mediu care permite reluarea contactului cu lumea imensă a forțelor naturii creatoare. Dar el nu este încă fapt, ci doar inițiativă a intelectului. Recursul la magie și apelul la formulă dezleagă energiile oculte, în fața cărora „ucenicul vrăjitor" se simte nedumerit și înspăimântat. Dionis procedează acum ca un spirit demonic („o altă ipostază a Erosului și a demonului eminescian"). Puterea formulei, imanentă semnului care o încifrează, vine din însuși gestul originar al Creatorului, care procedase în același fel pentru a-și plăsmui creația. Dionis își îngăduie deopotrivă focul creațiunii, ca și cel al distrugerii, trăind elanurile cele mai diverse, dar și recluziunea spiritului. Timpul și spațiul sunt abolite, pământul este redus la proporțiile nesemnificative ale unui mărgăritar. Evenimentele inspirate de vis și avatarul demiurgic al eroului sunt senzaționale. În relatarea lor, Eminescu pune la contribuție o imaginație debordantă, împletind narațiunea fantastică (în care faptele nu mai aparțin realității imediate, ci uneia imaginare) cu narațiunea.

b. Fantasticul reprezintă – după cum se știe – calitatea artei (literare) de a transpune în imagini artistice un orizont ce nu există decât în puterea imaginației, inexplicabil și necontrolabil rațional, „un soi de pariu cu invizibilul în care nimeni nu crede". Estetic vorbind, el se caracterizează prin aceea că presupune: subiecte stranii, conflicte generate de dereglările provocate de rațiune în ordinea existentă, acțiuni care declanșează emoții puternice, cu un moment culminant și un final enigmatic, alternarea realului cu fantasticul și suprapunerea lor, lăsând cititorului libertatea de a selecta, în aparenta ambiguitate a întâmplărilor, „simbolul rațiunii și datele ei reale".

În raport cu narațiunea fantastică, *descrierea* oferă cadrul necesar în care se produce alternarea celor două planuri: real-fantastic. Accentul vizionar al peisajului, impus de realitatea poematică a textului, e dictat de ponderea fantasticului. T. Vianu notează: „Nimeni înaintea lui Eminescu și nimeni după el n-a reușit mai bine în acea pictură fantastică a realității, care amintește arta unui William Blake."

Scanned with OKEN Scanner

Iată, de exemplu, trei pasaje descriptive: A. zborul spre lună al celor doi îndrăgostiți; B. peisajul selenar; C. locuința sărăcăcioasă a lui Dionis:

A. „Vino cu mine, șopti el la ureche-i, vino prin oștiri de stele, prin tării de raze, până ce, departe de acest pământ nenorocit și negru, îl vom uita, pentru ca să nu ne mai avem în minte decât pe noi.

– Haide dar, șopti ea încunjurându-i gâtul cu brațele ei albe și lipindu-și gurița de buzele lui.

Sărutarea ei îl împlu de geniu și de-o nouă putere. Astfel îmbrățișați, aruncă neagra și strălucita lui mantie peste umerii ei albi, îi încunjură talia strângând-o tare la piept, iar cu ceilaltă mână fluturând o parte a mantiei, se ridicară încet, încet prin aerul luciu și pătruns de razele lunei, prin nourii negri ai cerului, prin roiurile de stele, până ce ajunseră în lună. Călătoria lor nu fusă decât o sărutare lungă.[...]

El își luă calea iar spre pământ. Aproape de pământ, el șezu pe coastele unui nour negru și se uită lung și cugetător pentru ultima oară asupra pământului. Luă cartea lui Zoroastru, deschise unele file și începu a citi județul pământului, și fiecare literă era un an, fiecare șir un secol de adevăr. Era ceva înfricoșat câte crime au putut să se petreacă pe acest atom atât de mic în nemărginirea lumei, pe acest bulgăre negru și neînsemnat ce se numește pământ. Fărmăturele acelui bulgăre se numesc imperii, infuzorii abia văzuți de ochii lumei se numesc împărați, și milioane de alte infuzorii joacă, în acest vis confuz, pe supușii... El își întinse mâna asupra pământului. El se contrase din ce în ce mai mult și iute, până ce deveni, împreună cu sfera ce-l încungiură, mic ca un mărgăritar albastru stropit cu stropi de aur și c-un mez negru."

B. „Și ce frumos făcuse el în lună!

Înzestrat cu o închipuire uriașească, el a pus doi sori și trei luni în albastra adâncime a cerului și dintr-un șir de munți au zidit domenicul său palat. Colonade – stânci sure, streșine – un codru antic ce vine în nouri. Scări înalte coborau printre coaste prăbușite, printre bucăți de pădure ponorâte în fundul râpelor până într-o vale întinsă tăiată de un fluviu măreț, care părea a-și purta insulele sale ca pe niște corăbii acoperite de dumbrave. Oglinzile lucii a valurilor lui răsfrâng în adânc icoanele stelelor, încât, uitându-te în el, pari a te uita în cer.

Insulele se înălțau cu scorburi de tămâie și cu prund de ambră. Dumbrăvele lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul râului, cât părea că din una și aceeași rădăcină un rai se înalță în lumina zorilor, altul s-adâncește în fundul apei. Șiruri de cireși scutură grei omătul trandafiriu a înfloririi lor bogate, pe care vântul îl grămădește în troiene; flori cântau în aer cu frunze îngreuiete de gândaci ca pietre scumpe și murmurul lor împlea lumea de un cutremur voluptos. Greieri răgușiți cântau ca orologii aruncate în iarbă, iar păinjeni de smarald au țesut de pe-o insulă până la malul opus un pod de pânză diamantică, ce steclește vioriu și transparent, încât, a lunelor raze pătrunzând prin el, înverzește râul cu miile lui unde."

C. „El intră într-o cameră naltă, spațioasă și goală. Pereții erau negri de șiroaiele de ploaie ce curgeau prin pod și un mucegai verde se prinsese de var; cercevelele ferestrelor se curmau sub presiunea zidurilor vechi și gratiile erau rupte, numai rădăcinele lor ruginite se iveau în lemnul putred. În colțurile tavanului cu grinzi lungi și mohorâte, painjenii își exercitau tăcuta și pacinica lor industrie; într-un colț al casei, la pământ, dormeau una peste alta vo câteva sute de cărți vechi, multe din ele grecești, pline de învățătură bizantină; în alt colț – un pat, adecă câteva scânduri pe doi căpriori, acoperite c-un mindir de paie și c-o plapomă roșie. Înaintea patului – o masă murdară, al cărei lemn grunzuros de vechime era tăiat cu litere latine și gotice; pe ea, hârtii, versuri, ziare rupte, broșuri efemere, din câte se-mpart gratis, în fine, o neordine într-adevăr păgânească. Luna își vărsa lumina ei cea fantastică prin ferestele mari, albind podelele de păreau unse cu cridă; pereții posomorâți aveau, pe unde ajungea lumina lunei, două cuadrate mari argintoase, ca reflectare a ferestelor [...]."

c. Într-o asemenea ambianță, se-ncheagă portretul spiritual și fizic al protagonistului nuvelei, Dionis, care nu este altul decât al poetului însuși. De data aceasta însă, pictorul fanteziei avântate descinde în adâncurile psihologice ale eroului său, pentru a releva acolo un personaj extraordinar, în care voluptatea ideilor și elanurile faustice se întâlnesc cu inocența și grația copilărească. Dionis ne apare ca prototip al eroului romantic eminescian. Avea „un cap cu plete de o

Scanned with OKEN Scanner

sălbatică neregularitate", contrastând cu „fața fină, copilărească", „vânătă-albă ca și marmura în umbră", „fruntea netedă, albă, corect boltită", „ochii tăiați în forma migdalei". Dacă în datele sale fizionomice generale, Dionis nu este prea departe de ceilalți eroi ai lui Eminescu, în schimb, predispozițiile spre vis și speculație metafizică îl apropie, dar îl și îndepărtează mult, în același timp, de ei. Dionis este un cugetător sceptic, melancolic și singur, un visător. Autorul nu uită să sublinieze „predispunerea sa sufletească atât de visătoare", amintește de „surâsul lui" care „căpătase acea umbră dulce de tristețe", „de preferința pentru subtilități metafizice", care „îi atrăgeau cugetarea ca un magnet", și arată că era „un ateist superstițios", în sensul că lecturile sale, constând mai toate din cărți vechi, scrieri, ce conțineau complicate sisteme magice, erau cenzurate de biserică, considerate eretice, demonice. Aplecat peste un vechi „manuscript de zodii", Dionis descifrează „caractere slave, de o evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare". Pe lângă faptul că Dionis e un pasionat bibliofil, se vede aici reflexul unei atitudini psiho-mentale pe care o condamnaseră Sf. Ioan Gură de Aur și Conciliul din Trullo cu privire la utilizarea formelor creștine în magie (Sortes Psalmorum).

Dar Dionis ni se revelează și ca poet. Adesea „gândurile lui (...) se transformau în șiruri ritmice". El duce o existență boemă, înconjurat de „câteva sute de cărți vechi", de „hârtii, versuri, ziare rupte, broșuri efemere", toate aflate într-o dezordine „păgânească".

Privit în notele sale sufletești definitorii: timiditatea și stângăcia în raporturile cu alții, dorința de a pătrunde tainele lumii și indiferența față de societatea filistină, cutezanța, aspirația spre un ideal de dragoste înalt, arzător și, în același timp, umilința, sentimentul damnării, Dionis ne apare ca un personaj original, extraordinar, dar care, totuși, „nu se mișcă înaintea noastră de sine stătător, departe de viața sufletească a povestitorului. Dionis este Eminescu însuși" (M. Dragomirescu).

d. Celelalte personaje ale nuvelei nu au consistența epică necesară. În Maria, fata spătarului Tudor Mesteacăn, se ascunde o ființă de vis, o nouă Beata Beatrix, produs al reveriilor însinguratului romantic. Ea este „un înger blond (...) cu ochii albaștri și cuvioși, precum albastru și cuvios e adâncul cerului și divina sa eternitate" – umbră unei abstracții deci. Sub chipul diabolicului Ruben, Dionis înnobilase, după același canon al frumuseții romantice, imaginea comună a unui vânzător de cărți, Riven. Goethe i-a sugerat lui Eminescu creația meșterului Ruben, care, sub înfățișarea unui Mefisto modern, vrea să împingă la pierzanie un suflet naiv. Dincolo de arătarea lui „liniștită, dar și blândă" și „dulceața amărâtă de îndoieli", se află o natură satanică. Un semn că satanismul eminescian „nu este decât expresia extremă a conștiinței sale divizate".

5. Epilogul narațiunii. În secvența narativă finală, cu caracter de epilog, ne întâmpină un dublu final. Mai întâi, o întrebare tulburătoare care deschide perspectiva unei alte posibilități: „Cine este omul adevărat al acestor întâmplări: Dan ori Dionis? „Este clar că a încerca să dezlegăm logic acest răspuns este lipsit de sens – arată G. Călinescu –, de vreme ce nuvela *Sărmanul Dionis* are caracterul unui poem, iar poemul nu e „tratarea pas cu pas a ideii, ci absorbirea, sublimarea ei". Ca urmare nu avem a face cu o nuvelă fantastică în genul celor ale lui Poe sau Hoffmann, pentru că în acest caz ar trebui să poarte un cifru care să poată fi dezlegat.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, referindu-se strict la primul text din final și interpretându-l în litera și în sensul său, T. Vianu constată că „povestirea sfârșește schopenhauerian", prin amintirea regizorului (voința universală) care „mișcă dinapoia culiselor vieții pe toți muritorii, ca pe scena unui teatru" și recunoaște aici motivul literar al lumii ca teatru ce avea să fie reflectat liric și în *Glossă*. Lumea este o ordine în care nimic nu se poate schimba.

Al doilea final este un citat din Théophile Gauthier. Acesta nu diferă, în esența conținutului său de idei, de primul, ci, dimpotrivă, îl completează. Poetul scrie: „Nu ezităm de a cita câteva pasaje dintr-o epistolă a lui Th. Gauthier", cu motivarea că acestea „colorează oarecum ideea". Este, evident, vorba de ideea nuvelei, și anume că eroul titan participă, prin transpunerea eurilor, la conștiința eternității, dar nu *poate* obține eternitatea.

Din *Amintirile* lui G. Panu aflăm că primul final al nuvelei i-a nemulțumit pe junimiști (V. Pogor și T. Maiorescu îndeosebi), dat fiind că „modul dezlegării nu corespundea cu caracterul întregii scrieri". Eminescu însă n-a împărtășit punctul de vedere al junimiștilor, astfel că, aflat la studii la Berlin, descoperă în revista franceză *L'Illustration* citatul lui Th. Gauthier, pe care, încrezător în sensul mesajului său, îl alătură celuilalt final cu sentimentul de a fi descoperit aici – la un scriitor de prestigiu – confirmarea estetică a tezelor sale filozofice și, implicit, un argument în plus în demonstrația că prin *Sărmanul Dionis* se încadra perfect în mișcarea literară europeană.

II. VERIFICAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. **Efectuați o paralelă între călătoria inițiatică din** Luceafărul **și cea a lui Dan (Dionis).**
2. **Argumentați faptul că și în** Scrisoarea I, **și în** Sărmanul Dionis, **poetul privește existența vieții oamenilor în perspectiva cosmică nesfârșită, pentru a motiva, prin cosmogonia lui, atitudinea ironică față de existența umană.**
3. **Pornind de la afirmația lui T. Vianu, după care „miracolul eminescian" poate fi completat în schița sa premergătoare, în proză, arătați că numeroase idei din** Împărat și proletar, Epigonii, Luceafărul, Glossă, Scrisoarea I **își au punctul de pornire în fragmentele filozofice din Sărmanul Dionis.**
4. **Există, indiscutabil, o dimensiune poetică în** Sărmanul Dionis, **nuvelă pe care G. Călinescu o considera „o adevărată poemă", dar nu e mai puțin adevărat că, fără un anume cadru epic, poetul-filozof n-ar fi reușit să-și spună „povestirea sa magico-metafizică". Disociați în ce măsură se poate vorbi de o nuvelă fantastică sau de un poem dramatic.**

III. COMPLETAȚI-VĂ CUNOȘTINȚELE:

1. Citiți următoarele nuvele și încercați să înțelegeți în ce măsură *Sărmanul Dionis* se apropie sau se distanțează de ele, sub raportul categoriei fantasticului: A. Chamisso, *Omul care și-a pierdut umbra;* E. Poe, *Prăbușirea Casei Usher;* E.T.A. Hoffmann, *Ulciorul de aur;* M. Eliade, *Șarpele.*

Scanned with OKEN Scanner

1. În anul morții lui Eminescu, 1889, Titu Maiorescu scria prima exegeză cuprinzătoare asupra vieții și creației marelui poet, *Eminescu și poeziile lui.* Din acest studiu rezultă limpede că opera eminesciană este sinteza a trei surse fundamentale: **a)** personalitatea psiho-intelectuală a poetului; **b)** cultura lui de amploare și profunzime europene (Constantin Noica va găsi o foarte cuprinzătoare formulă, definindu-l pe Eminescu drept „omul deplin al culturii românești"); **c)** cunoașterea în detaliu a literaturii naționale de până la el, cu tot ce aceasta avea mai reprezentativ: literatura cronicarilor, literatura pașoptistă și îndeosebi creația folclorică.

Temele liricii eminesciene sunt – am văzut – impresionante prin diversitate, profunzime și expresie artistică. O tematică de o asemenea extensie și adâncime duce ușor la convingerea că Eminescu reprezintă saltul suficient, el singur, să proiecteze geniul creator românesc în sfera valorilor universale, încât devine posibilă și obligatorie raportarea poetului nostru național la marii romantici ai lumii: la Hölderlin, Novalis, Tieck, Brentano ori Byron, la Lamartine, Victor Hugo, Leopardi ori Heine, la Pușkin și Lermontov. Cu alte cuvinte, în literatura română apărea, o dată cu Eminescu, componenta axiologic-universală, fapt ce duce la concluzia că după Eminescu nu se mai putea scrie ca înainte de el.

Toată această explozie creatoare, greu de imaginat în tânăra literatură română, se nutrește permanent cu acumulările făcute anterior de poeții ce scriseseră „o limbă ca un fagure de miere", ceea ce-l determina pe G. Călinescu să afirme, cu dreptate, la 50 de ani de la moartea poetului: „Opera literară a lui Mihai Eminescu crește cu toate rădăcinile în cea mai plină tradiție și este o exponentă deplină, cu toate aspectele romantice, a spiritului autohton." În 1889, Titu Maiorescu intuia exact locul lui Eminescu în **evoluția** literaturii române, când își încheia studiul cu de-acum cunoscuta-i frază profetic-oraculară: „Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării românești."

2. Într-adevăr, după consumarea epigonismului eminescian, asupra căruia atrăgea atenția, la sfârșitul secolului, chiar un asemenea epigon (Al. Vlahuță, în poemul *Unde ni sunt visătorii...),* în toată contradictoria ei dezvoltare, creația poetică a lui Macedonski, Arghezi ori Bacovia, Blaga, Barbu ori Nichita Stănescu se definește prin raportare la poezia lui Eminescu. Iar această raportare se săvârșește în cel puțin două semnsuri majore: **tematic** și **ca atitudine estetică.**

a. Mergând în direcția primului sens, putem constata cu ușurință că, de pildă, orgoliul romantic eminescian, de atâtea ori rănit, dar de puține ori explodând în violențe de pamflet, va cunoaște la Macedonski o manifestare protestatară fără limite, în primul rând în ciclul *Nopților.* Pesimismului metafizic al marelui poet îi va răspunde, peste decenii, tristețea covârșitoare și concretă, transfigurată prin simboluri culese tot în realitatea imediată, din poezia bacoviană. Preocupările eminesciene de a configura poetic un fond sufletesc prelatin, de **sursă dacică,** le vor răspunde, între cele două războaie mondiale, aceleași strădanii pentru o mitologie românească, de **sursă tracică** de această dată, din partea lui Lucian Blaga. (Blaga rămâne, de altfel, prin opera sa, cea mai pură formă a

Scanned with OKEN Scanner

eminescianismului în primul rând prin modul cu totul original de a integra poeziei filozofia.) Multiplele năzuințe spre cunoaștere și autocunoaștere, prezente în mai toată opera eminesciană, vor găsi ecouri în chinuitoarele întrebări din lirica lui Tudor Arghezi. Până și Ion Barbu, poetul atât de diferit de colegii săi din generația interbelică, va găsi cu cale să dea baladei sale *Riga Crypto și lapona Enigel* o cheie de interpretare, afirmând că aceasta reprezintă „un *Luceafăr* întors". În plus, aproape fără excepție, la toți acești mari urmași ai poetului național e nelipsită sursa folclorică, aflată, de la Eminescu încoace, într-o relație de adâncime cu literatura cultă, adică o relație de o calitate nouă, alta decât aceea ce se relevă la pașoptiști, îndeosebi la Alecsandri.

Uneori, înrudirea nu este numai tematică, ci chiar de ton. Să se compare, de pildă, o poezie ca *Ecou de romanță* a lui Bacovia sau unele poezii erotice ale lui Arghezi.

Însă peste atâtea corespondențe tematice ori de altă natură se arcuiește, suverană, diferența specifică a limbajului poetic al fiecăruia dintre acești mari poeți, care au înțeles că nu mai pot scrie la fel cu inegalabilul lor înaintaș, că, dacă omul și problemele lui le impun aproximativ aceeași tematică, contribuția lor trebuie căutată și găsită în alte mijloace de expresie din rezervorul inepuizabil al limbii române, conservată magistral în textele noastre folclorice.

b. Al doilea sens major în care eminescianismul poate fi identificat este prefigurarea unor atitudini estetice noi, între care cel puțin două, simbolismul și expresionismul, sunt mai ușor de sesizat. Se poate afirma cu dreptate că prin muzicalitatea și armonia versurilor, prin marea forță sugestivă a imaginilor, prin împerecherile sinestezice de cuvinte, Eminescu e un precursor al simbolismului, ocupând în literatura română locul pe care-l ocupă Baudelaire în cea franceză.

În ceea ce privește expresionismul, credem că nici unui poet de dinainte de 1900, de la noi sau de aiurea, nu i se potrivește, poate, mai bine ca lui Eminescu, creației lui, de fapt, definiția dată actului artistic expresionist de către Lucian Blaga: „De câte ori un lucru e astfel redat încât puterea, tensiunea sa interioară îl transcendează, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist."

Eminescu rămâne, așadar, un pisc al literaturii române, nu neapărat de neatins, cât mai curând unul la care celelalte piscuri se raportează nu pentru a se asemăna, ci dimpotrivă: pentru a se vedea specificul frumuseților cu care fiecare nou mare poet român umple peisajul poeticii naționale. Când Arghezi a venit, în 1927, cu volumul *Cuvinte potrivite,* critica a putut afirma că a apărut un nou Eminescu. Dar cât de diferit era acesta față de marele său înaintaș e atât de evident, încât expresia a devenit o formulă magică prin care se anunța apariția unui nou miracol poetic. Ea a putut fi auzită și câteva decenii mai târziu, când Nichita Stănescu și-a configurat personalitatea poetică. Valoarea și originalitatea lui au fost conturate tot prin raportare la Eminescu. Dar încă o dată: nu atât prin ceea ce au în comun, ci cât sunt de deosebiți în gândire artistică și expresie.

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA ROMÂNĂ ÎN CONTEXTUL LITERATURII UNIVERSALE

1. Preliminarii. Conceptul de „literatură universală" a fost introdus pentru prima dată de Goethe, care, în 1827, într-un celebru pasaj dintr-o convorbire a sa cu Eckermann, arăta că „poezia a devenit un bun al întregii umanități" și că a sosit vremea literaturii universale, în timp ce literatura națională nu mai înseamnă mare lucru".

Nu este, desigur, momentul să punem în discuție veridicitatea acestei afirmații. Oricum, suntem în prezența unui „simptom al vremurilor noi" care impune reconsiderarea raportului dintre național și universal în literatură sau, mai exact, între particular și universal, în sensul în care, prin această nouă distincție logică a raportului, se acoperă o realitate mult mai complexă decât aceea vizată de opoziția național-universal.

Prin urmare, în „literatura universală" – argumentează T. Vianu – se cuprind numai acele opere literare care „prin însemnătatea lor în dezvoltarea socială a omenirii, prin perfecțiunea lor artistică, prin larga lor difuziune (...) au ajuns să fie considerate ca un bun comun al tuturor popoarelor".

Afirmația de mai sus nu poate conduce însă la ideea că literatura universală se confundă cu suma literaturilor particulare sau naționale, întrucât ansamblul nu este identic cu suma elementelor componente. Substanța ideii de „universalitate" o constituie tocmai particularitatea unei literaturi, „ancorarea ei într-un anumit spațiu și timp în istoria specifică a unui popor" (Al. Dima). În același timp, sfera literaturii universale nu poate fi redusă la ceea ce uzajul a consacrat ca fiind „literatura europeană". Deși poziția europo-centristă nu mai este de actualitate, întrucât evoluția popoarelor lumii a modificat, în ultima vreme, configurația de spirit a Europei, totuși noi vom adopta acest punct de vedere, care, în mod paradoxal, deservește mai bine scopul didactic al expunerii ce urmează.

2. Geografie, istorie și cultură

A. Spiritual vorbind, România nu este și nu a fost vreodată „o insulă de latinitate într-o mare slavă". Prejudecata după care „noi cu toată latinitatea ființei noastre etnice" am fost „despărțiți de romanitatea occidentală" (N. Cartojan) este cel mult valabilă sub aspect geografic: „Am fost așezați de soartă la frontierele răsăritene ale Europei, pe ambele versante ale ultimilor munți europeni" [...] „Traian ne-a predestinat drept popor de frontieră" (M. Eliade).

Cucerirea și colonizarea Daciei a însemnat, într-adevăr, „acțiunea de expansiune cea mai răsăriteană" pe care au încercat-o romanii în Europa. Dincolo de Bug începe „o altă geografie, și o altă civilizație care poate fi interesantă, dar care nu mai aparține Europei" (M. Eliade). Din acest „imperiu al stepelor", cum îl numește René Grousset, s-au revărsat peste noi, îndreptându-se spre Grecia sau Italia, diferite valuri succesive de năvălitori. Ele păreau a pune în lucrare ceea ce geografia însăși nu reușise să desăvârșească: o izolare etno-culturală completă a românilor, pentru că „nici dacii, nici daco-romanii, nici românii n-au avut nimic de învățat de la acești nomazi răsăriteni" (M. Eliade). Există, firește, regula că geografia face istoria, dar – în cazul nostru – ea nu se verifică. Mai potrivit ar fi să se spună, întrucât ne privește, că

Scanned with OKEN Scanner

istoria face geografia, și prin origine etnică, fiindcă „de la Râm ne tragem", și prin profil spiritual, deoarece e în firea ancestrală a românilor, ca o *pars pro toto*, să gândească și să simtă *more graeco*. Ne întrebăm, așadar, deodată cu Mircea Eliade, „Făcând parte, trupește și spiritualicește, din Europa, mai putem fi sacrificați fără ca sacrificiul acesta să nu primejduiască însăși existența și integritatea spirituală a Europei?". Răspunsul aparține, desigur, istoriei și s-ar putea ca el să influențeze „nu numai supraviețuirea noastră ca neam, ci și supraviețuirea Occidentului" (M. Eliade).

Există, prin urmare, un sentiment profund organic al comunității de destin cu „romanitatea occidentală". Originea lui trebuie căutată cu mult înainte ca primii zori ai Renașterii să lumineze pământul românesc. El nu avea atunci valoarea programatică pe care i-o vor imprima de acum încolo primii noștri cronicari. Abia din momentul în care acești descălecători de cultură națională își vor fi inițiat urmașii în misterul duratei lor ca neam se va produce sinteza superioară între străvechea tradiție folclorică și umanismul livresc al Apusului. Urmează că un curs istoric nefiresc deturnat avea să se reîntoarcă, după o sincopă milenară, la albia care l-a ivit, dobândind conștiința de sine. Românii – aflați până atunci în spațiul de cultură al popoarelor sud-dunărene, deși cu „o simțitoare restrângere a vieții lor literare" (N. Cartojan) – nu vor pierde o clipă nostalgia etniei lor originare. În pofida slavismului și a ortodoxiei, o romanitate întârziată, în „forma de universalitate a culturii bizantine" (N. Iorga), va conecta, în permanență, spațiul cultural nord-dunărean la geografia de spirit a Europei, cu toate că împrejurări istorice și politice dintre cele mai diverse au încercat – uneori cu brutalitate – să ne izoleze, să ne disperseze și să ne impună o istorie croită și o mentalitate factice, străine nevoii noastre congenitale de solidaritate cu spiritul european.

B. Aria de cultură a Europei este un Cosmos aparte, produs al unei strălucite antichități, strict circumscris topologic și spiritual, diferențiat structural, ca psihologie și tradiție, ca determinism economic și baze lingvistice, de oricare alte tipuri spirituale cunoscute (asiatic sau african). El înseamnă Grecia, Roma, creștinismul; europenii nu pot trăi fără Homer, fără Prometeu, Antigona sau Orfeu, fără Evanghelii și codul civil roman, fără Faust, Tristan și Isolda, fără temple și statui, fără ideea că soarta este alunecoasă, iar mântuirea nu este altceva decât triumful spiritului asupra trupului. Este un univers – nu o monadă – care, fără a-și pierde identitatea de sine, s-a păstrat și a rămas, de milenii, deschis dialogului cu alte culturi (hindusă, arabă, islamică), dar și penetrabil tuturor inovațiilor, într-un cuvânt – predestinat comunicării cu universalitatea. Confruntarea de idei (dialectica), autoritatea rațiunii, antidogmatismul, setea de adevăr, lupta pentru libertate sunt constante imanente ale spiritualității europene. Ele nu sunt însă mai puțin proprii ethnos-ului românesc, în virtutea faptului că există o unitate în diversitate a configurației spirituale europene, orientată de axa antropocentrică a tradițiilor culturale greco-latine. E o constatare care se impune și care explică, în același timp, de ce prezența noastră în orizontul de cultură al Europei nu a putut fi niciodată întreruptă, chiar dacă bariere artificiale i-au stat în cale, iar ultima jumătate de secol a voit să însemne – fără succes – o veritabilă „Hiroshimă a spiritului": „Abia de curând românii au cunoscut adversități istorice în care erau primejduite fie credința strămoșească, fie însăși ființa neamului" (M. Eliade). Parte integrantă a „romanității orientale", spiritualitatea românească este deci brăzdată de o clasicitate imanentă. Fondul de

Scanned with OKEN Scanner

echilibru, măsura lucrurilor, ponderea și bunul simț sunt atribute consubstanțiale ființei noastre, pe care le întâlnim deopotrivă în folclorul autohton și în creația cultă. Rezumând, putem spune că această „clasicitate constitutivă" și această „vocație europeană" reprezintă coordonatele esențiale prin care o existență istorică particulară (circumscrisă spațiului geografic în care trăim) e atașată unui „destin istoric colectiv" (M. Muthu). Pe de altă parte, este firesc „ca un popor așa de unitar și de vechi să aibă trăsătura lui diferențială, care se și intuiește îndată în latura ei inefabilă" (G. Călinescu). Trebuind să replice unor intelectuali cosmopoliți ai vremii, în opinia cărora „cultura românească nu e determinată specific încă, ci pe cale de determinare", G. Călinescu tranșează categoric: „specificul nu e un dat care se capătă cu vremea, ca să se poată spune că abia suntem «pe cale de afirmare», ci el e un cadru congenital". Rezultă că între cele două dimensiuni definitorii, conștiința europeană și specificul etnic, nu poate fi ruptură, dimpotrivă, ele sunt animate de un permanent echilibru, de o tensiune între individualitate și globalitate, între natură și cultură, între tradiție și modernitate; un echilibru impus și de o poziție geografică aparte, „în Orient și totuși în Occident" (M. Eliade). S-ar putea să fie aici clipa noastră de grație, momentul nostru de cumpănă: „Noi nu ne găsim nici în apus și nici la soare răsare. Noi suntem unde suntem: cu toți vecinii noștri împreună – pe un pământ de cumpănă" (L. Blaga). O cumpănă – să-i spunem – „la mijloc de Rău și Bun" (I. Barbu), între două neclintite legi, „eleată" și „heracliteică" (A. Dumitriu), între istorie și eternitate.

C. Nici un cercetător al filozofiei culturii nu respinge ideea unor posibile relații între cadrul fizic (poziționarea geografică) și stilul sufletesc al unui popor. Pentru Sadoveanu, un scriitor cu intuiții adânci, pământul Daciei este un „rai, unic prin fertilitate", cu „locuitori statornici din cea mai adâncă preistorie", cărora alții „li s-au adăugat cu vremea", toți supunându-se însă „legilor lui firești". Blaga, filozof al culturii, constată existența unei „matrici stilistice", în ale cărei cadre fenomenul românesc apare „ca un ansamblu, conturat din latențe și realizări". Aceste „latențe" sunt relevate, în timp, de Hasdeu, Eminescu, Mircea Eliade, M. Vulcănescu și alții, toți încercând să descopere liniile de forță ale fondului ancestral, arhetipurile perenității noastre. Există, prin urmare, un *genius loci,* înțeles ca sinteză a unor factori psiho-fizici ce definesc o realitate geospirituală proprie, în afara căreia nu se poate vorbi de identitatea unei culturi sau a unei literaturi. Nu-i greu de constatat că în psihologia românilor se regăsesc elementele acestui spațiu de origine, care este „variat, echilibrat", „de o autentică noblețe și frumusețe", îndemnând la „cumpătare și clară viziune" (Ath. Joja). În orice punct al acestei geografii mioritice ne-am plasa, pornind din zona de podiș a Transilvaniei spre versantele exterioare ale Carpaților, până la Dunăre, Nistru și Tisa, pretutindeni ne întâmpină, etic vorbind, idealul omului de omenie, un fel de *honnête homme* al francezilor, dar mai naiv uman decât acesta, mai autentic. Particularitățile lui psihice (toleranța, blândețea, nonviolența, prietenia etc.) sunt adeseori subliniate în literatură. Miron Costin este primul care le elogiază. Moldovenii, constată el, în raport cu italienii sau alți străini, sunt „oameni iscusiți, la cuvânt stătători (...), blânzi (...), cu mare omenie". Eminescu, Arghezi, Sadoveanu adâncesc vorbele cronicarului, constatând același echilibru etic refractar tuturor intemperanțelor. Forța noastră, ca popor, istorie și spirit, rezidă, prin urmare, în starea de echilibru, în interior și în exterior, în raport cu sine și cu lumea. Când această cumpănă a firii este amenințată, intervine un

Scanned with OKEN Scanner

factor conștient, reglator: examinarea cauzalității istorice în ansamblul său, momentul în care rațiunea ia act de sine însăși și intervine în corectarea traseului evolutiv. M. Kogălniceanu, T. Maiorescu, iar după ei E. Lovinescu, întreprind primele sondaje diagnostice asupra fizionomiei evoluției societății românești. Fenomenul „formelor fără fond", ca fenomen de criză, despre care vorbise T. Maiorescu, este acceptat de E. Lovinescu. Socotindu-l inevitabil și creator, criticul de la „Sburătorul" va propune, la rândul său, eliminarea decalajelor de spirit și modernizarea, în primul rând, a literaturii române, prin integrarea tradiției și a specificului național într-o formulă estetică aproape de saeculum-ul european. Nu altfel avea să procedeze G. Călinescu, constatând că o ierarhie reală a valorilor naționale nu este posibilă fără o atentă raportare la contextul european: „Istoria literaturii române nu poate fi decât o demonstrație a puterii de creație română, cu notele ei specifice, arătarea contribuției naționale la literatura universală". Sub un asemenea imperativ și-a redactat criticul român vasta sa „sinteză", aidoma unei „catedrale gotice" a literaturii naționale, convins că în arta cuvântului se rezumă portretul în mișcare al fizionomiei spirituale a unui popor.

3. Cultura și literatura străromână

În comunitatea de spirit a Europei noi nu venim, se înțelege, cu mâinile goale. Venim cu o literatură (și cu o artă) recunoscute, ca urmare a cristalizării artistice geniale a unei întregi experiențe istorice și de suflet. Și nu este vorba de o experiență de ieri, de azi, ci de una care coboară în timp până în epoca străromână, cu mult deci înainte de întâiul nostru text scris în românește și chiar de momentul slavon, comparabil, cultural, cu cel de limbă latină pentru țările Apusului. Faptul scrisului, al comunicării în limba latină, după cum arată miile de inscripții latinești, prezente în toate ținuturile locuite de români după retragerea aureliană, precum și textele unor autori ecleziastici, activi în vechea Dacie, ori cu totul originari din Dacia romanizată, redactate în limba literară a protoromânei acelei vremi, atestă că înainte de a avea un slavonism cultural, înainte chiar de a avea o *Mioriță* sau un *Meșter Manole,* noi am avut – îndeosebi în Dacia Pontică – o cultură și o literatură a începuturilor noastre ca popor. În ciuda romanizării intense, fondul psiho-etnic traco-dacic nu a dispărut complet prin resorbție. Elementul latin, purtător al unei civilizații avansate, a imprimat populației străromâne amprenta sa specifică. Vechilor trăsături umane (eroismul, nevoia de libertate, înclinația spre eremitaj etc.), li s-au adăugat altele noi (limpezimea gândirii, spiritul proporțiilor, spiritul polemic). Cercetările actuale de istorie literară, ieșite din perimetrul ipotezelor pure, permit să se examineze, acum, expresia artistică a unui nou aliaj sufletesc, care este literatura străromână. Fără a produce romane, elegii și epopei, autorii străromâni se exersează în specii literare care sunt ale epocii și condiției lor (epistole, comentarii de texte sacre, dialoguri etc.). Mulți dintre ei provin din Scythia Minor, adică dintr-un mediu de colonie grecească ce îl adăpostise cândva pe Ovidiu și din care plecase, cu mai multă vreme înainte, enciclopedistul grec Demetrios. Pe un asemenea fond de spiritualitate s-a putut grefa tradiția locală, cu ecourile ei inerente, în comentarii, „prefețe" și „sermones" la primii noștri scriitori de acum mai bine de un mileniu și jumătate, precum Vetranion al Tomisului, Niceta de Remesiana, Ioan Cassian, Dionisie Exiguul, Ioan Maxențiu, Valentinian ș.a. Aceștia continuă oarecum spiritualitatea de substrat, întemeiată pe o regalitate sacrală, dar deschid în același timp drum literaturii doctrinare, cu subtext pedagogic (paideic).

Scanned with OKEN Scanner

Literatura străromână nu s-a născut, aşadar, din neant, ci, dimpotrivă, ea este rezultatul unei lente deveniri în timp, un factor de continuitate. Ar putea fi socotită, pentru momentul respectiv, unul dintre cele mai însemnate centre spirituale ale lumii noi, care începuse a se îndepărta, prin ideologie, de vechea lume greco-latină. Depăşind aria locală a şcolii de la Tomis, Niceta de Remesiana şi Laurentius de Novae extind interesul pentru scris la sud de Dunăre (şcoala străromână sud-dunăreană), pentru ca, în fine, să-i pregătească, dincolo de preocupările unor şcoli literare autohtone, pe marii universalişti, cunoscuţi în toată Europa şi Asia Mică, precum şi în Egipt, ca peregrini întemeietori de doctrină spirituală pentru sute de ani de aici înainte. O dovadă în plus că retragerea romană nu a condamnat populaţia străromână la o izolare perpetuă. S-au menţinut contactele – şi în continuare – cu aşezările romanice din insulele Adriaticii, de pe coasta raguzană şi din alte părţi ale romanităţii occidentale, în temeiul înrudirilor de sânge şi de spirit. Un Ioan Cassian este teoreticianul monahismului în Occident (egal în însemnătate cu Vasile cel Mare pentru Răsărit), iar Dionisyus Exiguus este autorul cronologiei rituale. În raport cu spiritualitatea occidentală, cei doi autori amintiţi au o poziţie protocronică, sunt nişte anticipatori, confirmând perenitatea momentului străromân în planul universalităţii.

Privit, pe de altă parte, de pe promontoriul unei literaturi naţionale consolidate în marile ei elaboraţii, momentul străromân se află, şi de această dată, într-un raport de corespundere organică faţă de întreg. Literatura medievală, barocul, romantismul chiar sunt aici substanţial prefigurate. Ecourile se continuă şi după paşoptiştii mesianici, prin Eminescu, Arghezi, Blaga sau Barbu, până la Voiculescu şi Sadoveanu. Eseistica românească nu este nici ea fără legătură cu polemismul doctrinar străromân. Iată de ce nici o istorie literară, de azi sau de mâine, nu poate ocoli momentul străromân, ca cel dintâi atestat al identităţii spiritualităţii româneşti.

4. Folclorul literar românesc

A. O însemnată contribuţie la îmbogăţirea tezaurului culturii europene o are, firește, folclorul literar românesc. În împrejurările în care, după secolul al V-lea, se instaurează aşa-numitul „mileniu mut" al istoriei noastre, iar condiţiile pentru o literatură cultă lipsesc, creaţia folclorică, constituită în forma unor categorii, genuri, specii fără funcţie rituală, sau a unor obiceiuri, rituri, practici încă neînchegate într-o formulă literar-artistică, va codifica pentru multă vreme conştiinţa de sine a poporului român. Până la Alecsandri şi Eminescu, poate şi după aceea, literatura populară, în raport cu cea cultă, a avut „acelaşi rol pe care îl au în alte literaturi mai vechi perioadele lor clasice" (I. Pillat). Aceasta înseamnă – accentuează G. Călinescu – că ea „întregeşte imaginea dezvoltării literaturii noastre cu câteva veacuri şi cu o seamă de opere de mare valoare care, depăşind limitele patrimoniului artistic naţional, au intrat în patrimoniul culturii populare europene".

B. În folclor, mai mult decât oriunde, s-au sedimentat originalitatea de cuget şi istoria. Aici se cercetează, de la romantici încoace, mărcile etnicităţii, „căci aproape tot ce a dat mai bun geniul românesc până în prezent l-a dat pe nivelul creaţiei folclorice" (M. Eliade). Indiferent de reflexele culturale venite din afară, sensibilitatea şi inteligenţa creatoare rămân, în folclor, nealterate. Evident că, în raportarea la universal a materiei folclorice, vom lua în consideraţie nu atât motivele asemănătoare, circulând de la un popor la altul, cât mai ales

Scanned with OKEN Scanner

mentalitățile și mijloacele structural-artistice care deosebesc, în fond, o creație de alta și-i atribuie, în consecință, individualitate în universalitate. A acorda prioritate culturalului și difuzării lui universale ar însemna să acceptăm ideea, absurdă, că unele popoare sunt tributare altora în planul literaturii și artei. Or, se știe că repertoriul temelor și motivelor este limitat, că, prin urmare, fiecare popor are dreptul să dețină și să trateze, în felul său particular, asemenea teme și motive, atunci când nu se întâmplă să fie el însuși producătorul unic al unor anume tematici, specii sau stări de spirit.

a. Analiza comparată, de pildă, a prozei populare românești va distinge, mai întâi, liniile structurale comune cu cele ale prozei populare europene (fondul cultural comun), pentru ca, în final, să se desprindă notele specifice și expresia artistică proprie, în funcție de cadrul național și aria europeană în care suntem cuprinși. Dacă avem în vedere tematica basmului românesc, identificăm o preferință locală pentru anumite subiecte care – cu tot caracterul lor de circulație universală – au un specific național. O statistică arată că din 270 de subiecte-tip de povești fantastice, 14 tipuri sunt comune cu cele ale altor popoare. Faptul se explică prin contaminarea de motive. Naratorii populari și-au luat adeseori libertatea de a proceda astfel și, în plus, au adaptat basmul la realitățile vieții proprii. Unele teme și motive s-au transmis prin contact direct, altele au călătorit pe calea scrisului sau sunt rezultatul unor condiții de viață similare. În cazul basmelor din sud-estul Europei (între care și cele românești), motivele fundamentale sunt aproape identice. Există calul năzdrăvan, spre deosebire de boul din basmul egiptean, tărâmul celălalt, deosebit de subteranele cetății din basmul francez. Se întâlnesc, de asemenea, eroul din popor, animalele recunoscătoare, obiectele miraculoase, metamorfozarea etc. Dar un personaj ca Statu-Palmă-Barbă-Cot este o figură caracteristică basmului românesc. Nu este exclus ca, la originile lui îndepărtate, el să fie o corespondență a mitologiei vechi (**Centaurul, Pan** sau alte proiecții ale imaginației antichității). Totuși, oricâte analogii de acest gen s-ar putea stabili, stilul basmelor rămâne totdeauna diferit, prin varietatea limbajului și a figurilor utilizate. El se mulează pe o cultură etnografică locală și o tradiție bine fixată de literatura orală. Așa stând lucrurile, înseamnă că basmele nu se păstrează niciodată în mintea povestitorului ca individualități distincte, ci în succesiunea episoadelor lor alcătuitoare. Arta povestirii, în schimb, îi aparține acestuia, cu întreaga ei recuzită și resurse imaginative. Zmeul din basmele românești este, în general, o ființă antropomorfă, spre deosebire de echivalentul său întâlnit în basmele protoslave sau în cele rusești, unde are înfățișarea unui monstru. Alteori, decelăm în componența basmelor popoarelor slave din Balcani episoade tipice întregii zone, care-i include și pe români, ca cel al lui Prâslea cel voinic, motivul șarpelui sau cel al animalelor recunoscătoare, fata moșului cea cuminte etc., dar și teme, motive și episoade specifice (lâna de aur, castelul de fildeș, elefanții etc.).

Se observă, astfel, că diferitele popoare folosesc, în basme, elemente comune, dar nu în sensul de a se imita unul pe altul, ci de a (re)crea, de a reelabora fondul basmic, caracteristic unui spațiu mai vast, în perfect acord cu geografia locului și tradiția națională. Rezultatul este totdeauna o creație nouă, asemenea unei arii pe care ascultătorul o redescoperă, de fiecare dată, inedită, sub bagheta unui nou dirijor. Conștient de acest lucru, G. Călinescu a intuit trăsăturile genului, de la un popor la altul, constatând că: basmele grecești se remarcă prin claritate psihologică; cele napolitane sunt bufone; lumea din basmele lui Ch. Perrault e

Scanned with OKEN Scanner

remarcabilă prin „politesse"; în basmele englezești apar instituțiile tradiționale și amintirea regelui Arthur; basmele fraților Grimm sunt romantice, nocturne și sentimentale; cele rusești sunt grandioase, eroice, pline de fast slavo-bizantin. În raport cu toate acestea, la români, cele mai răspândite sunt poveștile cu Făt-Frumos, închegare arhetipală a perfecțiunii, cu împărați, cu Ileana Cosânzeana, cu zmei și cu balauri, adică cele fantastice.

b: Caracteristici aparte diferențiază și balada populară românească, prin excelență lirică, de alte tipuri de narațiuni în versuri ale popoarelor europene. Balada apuseană este, în genere, stilată, construită în maniera poeziei cavalerești, cu tentă melodramatică și formă cântată. Eroii ei sunt cel mai adesea spirite rafinate, cu rare accese de cruzime. Din contra, cântecul epic oriental e profund popular, chiar dacă, inițial, impulsul venea din lumea textului cult. Eroii săi, în schimb, fără a fi galanți, rafinați, sunt plini de curaj, cruzi, săvârșesc fapte neobișnuite pentru lumea civilizată.

Într-o anume zonă a Occidentului, balada populară evocă atmosfera curții feudale, cu obiceiurile ei cavalerești, în timp ce în partea de răsărit a Europei ea dă expresie unui mod patriarhal de viață. În spațiul sud-estic în care a luat ființă, cântecul epic românesc, cu profilul său distinct, deși nu îndeajuns de bine cunoscut în Europa, chiar după traducerea antologiei de poezie populară a lui Alecsandri în câteva limbi de circulație, se situează „pe unul din locurile de frunte", prin varietatea tematică, calitățile narative și valoarea artistică inegalabilă, dacă ne gândim la capodopere, precum *Miorița* (construită pe un motiv absolut autohton) sau *Meșterul Manole* (având la bază un motiv de circulație internațională).

Miorița rezumă și prefigurează, în forma de cristal a versului popular, ceea ce modernii, sfâșiați de tendințe contrarii, vor descoperi prin câțiva mari poeți, după lungi și sinuoase evoluții. Nici un popor nu a privit asemenea românilor, cu atâta înțelegere, existența, ca o condiție a împăcării, o revărsare în Pax Magna. Din adâncurile mitice ale *Mioriței* răzbat spre noi sensurile tulburătoare ale unei filozofii orale milenare, potrivit căreia este o dovadă de înțelepciune ca omul să întâmpine, fără anxietate, sfârșitul, rezolvând în favoarea sa relația cu marele univers. Se poate discuta la infinit – arăta Mircea Eliade – dacă mult disputata seninătate a ciobanului mioritic „derivă direct sau nu din faimoasa bucurie de a muri a geților". Esențial rămâne însă, în abordarea temei, fondul popular care se dovedește, în orice caz, refractar disperării tragice. În *Miorița*, continuă M. Eliade, „se perpetuează memoria gesturilor originare de apărare a vieții". Este o eroare în a interpreta ceremonia nunții postume ca o expresie *in nuce* a fatalismului filozofic de mai târziu. În esența ei simbolică, ea reprezintă „o soluție viguroasă și originală dată brutalității incomprehensibile a unui destin tragic" (M. Eliade).

Nici una dintre creațiile descoperite până acum pe tema mitului jertfei pentru creație nu se poate compara cu legenda Meșterului Manole (din literatura noastră populară). Este recunoscut faptul că balada românească a dat temei – în spațiul sud-est european, în primul rând – cea mai elevată întruchipare artistică. Dacă versiunea sârbă, Zidirea Skadarului, introduce fantasticul neverosimil (convorbirea lui Vulkașin cu Vila) sau episoadele decorative (căutarea gemenilor Stoian și Stoiana), balada *Meșterul Manole* se remarcă prin armonie structurală și rafinament estetic. Nu e nimic neverosimil și nimic de prisos în această compoziție perfect echilibrată. În raport cu ea, variantele sud-dunărene nu reușesc să implice dramaticul, sunt lipsite de suflu epic, păstrându-se încă în

Scanned with OKEN Scanner

perimetrul vechii superstiții, pe care, de altfel, o ilustrează superficial. În balada românească, creatorul anonim nu se oprește la ideea emoționantului sacrificiu, ci imaginează și împinge dramatismul până la ultimele sale consecințe. Creația cere prea multe jertfe. În sufletul ascultătorului nu mai rămâne Biserica, ci tragedia umană. O dovadă în plus că, de la motivul mitologic irațional s-a trecut, prin evoluția culturii populare, la un motiv din sfera experienței istorice raționale, care ne învață că opera durabilă este rod al suferinței.

Balada românească are, în contextul în care s-a născut, specificul ei propriu: evocă solidaritatea dintre om și natură, nu cunoaște decât în mod excepțional „fenomenul ciclizării" (cu excepția ciclului Novăceștilor, dezvoltat în special în Banat, sub influență sârbă), nu este retorică, în schimb, e muzicală, proporționalizată și dinamică, elevată artistic. Este altceva decât bâlina rusească (care este „basmologică"), decât eposul sârbo-croat (care este „teatral") sau decât balada poloneză.

c. În lumea liricii populare românești, un loc distinct îl deține doina. Prima ei atestare o găsim în *Descriptio Moldaviae,* unde D. Cantemir pomenește de o origine dacică. Romanii au preluat termenul de la daci și l-au transmis mai departe. Slavii nu-l cunosc. Apropierile de zendicul „daâini", „dină", persanul „din" sau armeanul „den" sunt pure speculații. Toți cei care s-au gândit să stabilească un sens cuvântului doină, începând cu V. Alecsandri, au reținut în primul rând jalea și dorul ca o „sfâșietoare melancolie" (Hasdeu, Al. Russo, Delavrancea, N. Iorga ș.a.). Dorul pe care filologii îl deduc din latinescul dolus („dolore" – a durea), este el însuși un sentiment complex, indefinibil, „o căutare neliniștită a sufletului, cântată deopotrivă de poetul popular și de mulți poeți culți" (T. Vianu). S-a spus, apoi, că echivalentul său adevărat „nu-l poate da nici o definiție în proză, căci îi scapă tocmai acel imponderabil, acea emoție de caracter poetic, fără de care dorul n-ar mai fi dor" (I. Pillat).

Expresia e străveche, specific românească, primind o complexă semnificație și sugerând idei și stări sufletești care nu-și află echivalent în alte limbi. Francezul „nostalgie" sau germanul „Sehnsucht" (ori Heimveh) nu traduc stări similare. Mai apropiați, ca înțeles, par a fi portughezul „saudade" sau spaniolul „soledad", semnificând sentimentul de „solitudine nostalgică". Și, totuși, cât de departe sau de sărace sunt aceste cuvinte față de „dorul-dor", despre care vorbește Blaga, ca fenomen în lirica populară, „aspirație transorizontică, existență care se scurge spre ceva". „Dorul", „jalea", „urâtul", remarcă Blaga, „denumesc stări sufletești românești". Intuiția „stării de dor" au avut-o, probabil pentru întâia dată, traducătorii cărților populare de înțelepciune din secolul al XVII-lea, care descoperiseră în „patria limbii române" o fabuloasă „țară a dorului". Intens cultivat în poezia populară, dorul va alimenta un capitol important al creației culte, sublimând dorul erotic și fiorul cosmic într-un inefabil *nescio quid,* izvorât din adâncurile subconștientului nostru colectiv. Nu întâmplător, poezia eminesciană a putut fi considerată ca „o mare metaforă a dorului" (C. Ciopraga).

d. Poezia populară nu s-a manifestat exclusiv în genuri tipic poetice, ci și în obiceiuri, rituri și ceremonii, multe dintre ele strict circumscrise ariei naționale, spre deosebire de motivele narative din basme, balade sau paremiologie, care sunt de circulație internațională. În forma colindei, legată de sărbătorile Crăciunului și ale Anului Nou se aud ecourile unei lumi străvechi și nu de puține

Scanned with OKEN Scanner

ori sunetul pur al versului autentic. Strămoșul nostru îndepărtat își reprezenta, alegoric, un transfer magic al forței cuvântului asupra celui colindat, urându-i-se belșug și fericire. Prin vitalitatea speciei (peste 200 de tipuri indexate, culese în mii de variante), colindul se situează în centrul folclorului românesc. Alte practici (paparudele, Caloianul), descrise inițial de D. Cantemir, sunt rituri ale muncilor de vară și aveau menirea să provoace ploaia, protejând semănăturile contra secetei. Încărcătura magică și simplitatea formulei poetice sunt semne ale vechimii lor considerabile. Tot astfel, cântecele de seceriș (Cununa și Drăgaica) indică datini străvechi. Drăgaica, un obicei astăzi dispărut, e prezentat de D. Cantemir ca un mit agrar amintind de zeița Ceres.

Riturile de trecere (rites de passage, în formularea consacrată de A. van Gennep) sau obiceiurile de familie nu sunt mai puțin încărcate de „semnificații magico-rituale și sensuri etico-filozofice" caracteristice românilor. Obiceiurile de nuntă antrenează, prin amploarea lor, într-un impresionant spectacol, o întreagă comunitate. De aici și complexitatea acestei manifestări folclorice unice, în care se întrețes structuri artistice de o mare varietate, de la strigături, urări, cântece de bucurie, orații, balade, până la cântecul nostalgic al despărțirii miresei de părinți. La rândul său, ritul morții conservă – în folclorul nostru – credințe și datini de o neștiută vechime, unele chiar anterioare creștinismului. Obiceiurile legate de acest rit s-au cristalizat în tulburătoare cântece, prin excelență lirice, pregătind „marea trecere", mitul medierii opoziției dintre viață și moarte. Bocetele, Cântecul zorilor, Cântecul bradului sunt autentice documente de limbă, de filozofie, psihologie și estetică populară. Bocetul românesc, ca și cel slav, este accentuat elegiac, în felul treniilor grecești sau neniilor romane, spre deosebire de cântecul funerar specific ariei apusene, multă vreme subminat de formele moderne de ceremonie funerară. Cântecul bradului, în schimb, se numără printre cele mai vechi cântece funerare de specific absolut autohton.

Folclorul românesc, în raport cu acela al altor popoare, are nobila calitate de a fi puternic marcat de literaritate. Acest lucru a determinat valorificarea lui masivă în opera cultă. Alecsandri, Eminescu, Creangă, Coșbuc, Sadoveanu, Arghezi, Blaga ș.a.m.d. n-au pregetat o clipă să-și astâmpere setea de creație în aceste limpezi izvoare ale simțirii, dar și veritabile modele de limbă și gândire poetică. Grație folclorului, literatura noastră cultă este predominant lirică în realizările ei de vârf, „de la *Învățăturile lui Neagoe Basarab* (secolul al XVI-lea), prin alte opere de literatură veche, până la cea mai înaltă liră poetică, M. Eminescu, și până la pânza cu frumoase note lirice, larg cuprinzătoare, a prozei lui M. Sadoveanu, adică de la lirismul ingenuu, încântător prin simplitatea expresiei, și până la lirismul înalt artistic, filozofic, precum și până la tablourile larg desfășurate în culori excepționale de slovă românească" (I.C. Chițimia).

5. Umanismul și iluminismul românesc

A. Literatura română, așadar, fără a fi rămas în afara difuziunii marilor centre spirituale (Atena, Bizanț sau Roma) a găsit în folclor o sursă și un model, încât nu este greșit a se vorbi, la noi, de un clasicism folcloric, în sensul în care popoarele, în fazele culturii lor tinere, descoperă de la sine fundamentele frumosului clasic (Lessing). Operele clasicismului greco-latin ajung abia în sec. al XVII-lea în conștiința cărturarilor români. Nu a existat deci răgazul necesar conturării unui curent, dar au putut fi pregătite condițiile afirmării unui umanism popular. Pe acest fond s-a grefat umanismul cronicarilor. Grigore

Scanned with OKEN Scanner

Ureche, Miron Costin sunt primii români care se vor fi aflat în contact direct cu mișcarea culturală apuseană. Ei dobândesc conștiința clară a romanității noastre, uzând de mărturiile unor istorici latini (sau de limbă latină), iar ca oameni de spirit n-au rămas indiferenți față de filozofia și literatura anticilor (Dio Cassius, Eutopiu, Homer, Horațiu ș.a.), cu atât mai puțin față de cele ale modernilor. Interogația retorică, de exemplu, din *Viața lumii:* „Unde-s cei din lume/ Mari împărați și vestiți?" a reflexivului Costin pare un ecou din *Ballades des Dames du temps jadis* („Mais où sont les neiges d'antan?") a lui Fr. Villon. Stolnicul Constantin Cantacuzino, un erudit care învățase la vechea universitate din Padova, își înfrânge toate complexele generate de tinerețea unei culturi, aprofundându-i cu pricepere pe vechii Aristotel, Cicero, dar și pe modernii Petrarca, Erasmus, Machiavelli sau Malebranche.

Cultura feudală românească va trece însă, irevocabil, în lumea valorilor europene prin Nicolae Milescu Spătarul, autorul unui tratat în latinește pentru janseniștii de la Port-Royal și al unui jurnal de călătorie în China, ajuns a fi citit, ca și *Descrierea Chinei,* de un Laurențiu Reinhuber, J.G. Sparwenfeld sau Leibniz. Garanția universalizării ei îi aparține, însă, la această dată, lui D. Cantemir. Neobositul principe cărturar învățase la Academia grecească de la Constantinopol, „filială spirituală a universității din Padova", cunoștea literatura greco-latină și filozofia neoaristotelică, era profund informat în orientalistică și a cultivat, vreme îndelungată, contacte strânse cu mediile culturale rusești și apusene. Între numeroasele sale lucrări, două reține cu deosebire atenția, ca fiind de notorietate continentală: *Creșterea și descreșterea Curții Otomane* și *Descrierea Moldovei.* Prima a constituit, multă vreme, singura sursă de informație a europenilor asupra istoriei turcilor, până la Hammer și Zinkeisen. O consultă, între alții, poeții Byron și V. Hugo. Se discută aici, în spiritul filozofiei europene a epocii, ideea evoluției ciclice a imperiilor. În *Descrierea Moldovei* se furnizează, pentru prima dată, la cererea unei academii europene, date lămuritoare asupra poporului român (geografia, administrația și organizarea politică, limba și obiceiurile).

B. Relațiile cu umanismul european se vor înteți în secolul următor, reflectându-se într-un număr de traduceri cu caracter filozofico-moral (din grecește și latinește), dar și în circulația tot mai intensă, dinspre Apus, a cărților populare de felul *Esopiei* și *Erotocritului.* Vin, de asemenea, din „marea literatură a secolului" primele ecouri iluministe, prin intermediul profesorilor greci. Operele lui Voltaire, Rousseau, Marmontel, Montesquieu, Condillac și Destutt de Tracy îi interesează pe un Chesarie de Râmnic sau Constantin Ipsilanti, dar și, mai cu seamă, pe învățații **Școlii Ardelene.** Micu, Șincai, Maior vor descoperi, însă, la sursă, valorile spiritului universal, prin mijlocirea marilor biblioteci de la Roma sau Viena. Acești „cavaleri ai idealului național", cum i-a numit N. Iorga, vor fi nu doar erudiți, ci și pedagogi ai conștiinței de neam, militând pe plan politic și cultural pentru recunoașterea națiunii române, pentru emancipare socială și unitate națională. Ei vor iniția spre sfârșitul secolului, în Transilvania, o mișcare culturală de esență iluministă, în interiorul căreia, pe lângă tălmăcirile și adaptările din Virgiliu și Ovidiu, datorate unor Vasile Aron și Ioan Barac, se va naște *Țiganiada* lui I. Budai-Deleanu, singura noastră epopee care, distanțându-se de modelele clasice, pune în valoare o contribuție

Scanned with OKEN Scanner

originală, cea mai însemnată poate dintre toate cele pe care le-a produs spațiul Europei luminilor (D. Popovici). Interesul pentru epopee se explică, probabil, ca o încercare de „recuperare culturală" a unei tradiții clasice, dar nu ca mimetism, ci ca asimilare creatoare, din perspectiva unui fond autohton care ne-a ajutat să rămânem, dincolo de vicisitudini și evoluții, noi înșine. În *Țiganiada* lui I. Budai-Deleanu se văd deopotrivă ideile iluministe, în linie social-politică, dar și normele clasice, în plan estetic. Concomitent, *Țiganiada* înregistrează tradiția folclorică. Rareori se întâmplă ca o operă asemănătoare să încorporeze, la modul cel mai firesc, atâtea interferențe, un orizont atât de vast, ca expresie a unei bogate experiențe de viață și a unor întinse lecturi.

6. Romantismul

Desigur, lecția clasicilor este necesară, dar – mereu anacronică – ea nu mai satisfăcea. Eliberarea de reguli, paralel cu evoluțiile anticonservatoare din ideologie, se impune ca o tendință a spiritului modern. Românii nici n-au acceptat vreodată o conștiință clasică livrescă, de împrumut, fondul clasic fiind structural spiritului nostru. Ori de câte ori s-a încercat la noi supunerea față de un program factice, rezultatele creației au fost mediocre. Așa se face că, la confluența dintre două secole, în 1800, I. Budai-Deleanu încheia *Țiganiada* cu observația că intenționează „să aducă în limba noastră un feliu de poezie nouă, precum se află la italieni sau alte neamuri". Și, într-adevăr, concomitent cu tenta de luciditate impusă de clasicism, nu doar poeziei secolului trecut, dar și marilor valori ale secolului nostru, se ivește o stringentă nevoie de mit. Romantismul va insufla scriitorilor români din epocă – ca o particularitate a sa – spiritul mesianic, fascinația mitologiei naționale și, prin intermediul baladelor eroice din folclorul autohton, gustul reprezentării epice și simțul pentru monumental. Condiții istorice specifice impun, ca prioritară în secolul Unirii Principatelor și al creării statului român modern, reactualizarea trecutului eroic. Relațiile dintre național și universal îmbracă dimensiuni noi. Nu este vorba, nici de această dată, de o simplă asimilare de concepte și principii estetice, ci de un început de nouă cultură, de o redeșteptare de proporții a întregului ethos colectiv, în slujba căreia își pun opera mai toți scriitorii de acum. Vibrația patriotică, sentimentul cetății, pregnanța elementului social, meliorismul etc. conferă originalitate romantismului românesc. Nu există în literatura română un romantism pur, cum nu există nici un clasicism pur. Nu se poate disocia net, ca în literatura franceză, între un Corneille, care e clasic, și un Lamartine – romantic. Fenomenul bipolarității, nu doar ca atitudine estetică, ci și ca stare de spirit, este tipic românesc. Este imposibil să încadrăm într-o categorie sau alta, de pildă, pe Asachi, Heliade, Kogălniceanu, Alexandrescu, Negruzzi, Alecsandri și, desigur, nu numai pe aceștia. Ei sunt produse de sinteză, complementare, între permanența clasicismului și caracterul angajant al rostirii romantice. Românii, spre deosebire de francezi, germani, englezi, alte popoare, pentru care stilurile clasic și romantic sunt marcat decantabile, conciliază între antiteze. Clasicul și romanticul nu intră în matricea spiritualității românești atât ca fapte de împrumut (dobândite prin cultură), cât mai ales ca elemente de natură constitutivă, inculcate etnogenetic sufletului românesc. Scriitorii, ca expresii individuale ce traduc prin cuvânt o conștiință colectivă, nu pot deroga de la ritmul însuși al unei psihologii ancestrale. La Negruzzi, de pildă, prioritar e fondul clasic în pofida celui romantic. Alecsandri e un poet mesianic, în sensul viziunii lui V. Hugo din *La fonction du poète*, dar clasic, prin

Scanned with OKEN Scanner

temperament, în pasteluri și dramele romane. La fel, Eminescu se îndreaptă, în ultimii ani, spre „un veritabil clasicism, patetic, abstract" (G. Călinescu).

Clasicismul, ca factor de echilibru, e apoi predominant la T. Maiorescu, I. Creangă, Caragiale, D. Zamfirescu, C. Hogaș, I. Pillat, G. Călinescu ș.a.

7. Influențele culturale și specificitatea

A. Asupra culturii și literaturii române s-au exercitat influențele „modelatoare" franceze și cele „catalitice" germane, în sensul distincției lui Blaga. Mulți dintre scriitorii remarcabili ai momentului 1848 (Alecsandri, Russo, Bălcescu) se păstrează în tradiția romanității. Lor li se adaugă, mai târziu, Macedonski, C. Densusianu ș.a. Câțiva dintre fondatorii „Junimii", în frunte cu Maiorescu, învățaseră însă în universitățile germane. Eminescu tot de acolo venea. Numai că cel care îi aprofundase pe Kant și Schopenhauer avea să se reîntoarcă, în contact cu folclorul, la originile reazemului nostru sufletesc: dacismul. Poetul fusese predestinat parcă, între atâtea antinomii ale secolului său, să înfăptuiască marea sinteză. Aceleași strădanii în sondarea sufletului ancestral le va dovedi Blaga, după primul război mondial, repetând într-un anume fel gestul marelui său înaintaș, dintr-o necesitate acută de a delimita cât mai riguros posibil ceea ce este „duhul" național, în confruntarea cu presiunea modelelor, care, indiferent de proveniența lor, amenințau să altereze fondul etnic. „Fiecare popor – scrie M. Vulcănescu – are o față proprie, un chip al lui de a vedea lumea și de a o răsfrânge pentru alții. Fiecare își face o idee despre lume și despre om, în funcție de dimensiunea în care i se proiectează lui însuși existența". Sub specia unei atari „dimensiuni", cultura românească „e sortită să se petreacă în virtual și în interior" (I. Barbu). Față de toate primejdiile din exterior, „românii s-au închis și mai mult în ei, s-au adâncit în propriile lor tradiții spirituale, care erau nu numai latino-bizantine, ci și prelatine, adică getodacice" (M. Eliade). Dintr-un asemenea „proces secular de interiorizare" geniul românesc a putut ieși „sporit". De-am numi pe oricare dintre creatorii reprezentativi, trecuți în universalitate (de la D. Cantemir, la M. Eliade și Cioran, prin Eminescu, Blaga, Enescu sau Brâncuși), e cu neputință ca vreunul din ei să poată fi gândit în afara arhetipului cultural autohton. Semnificative sunt deci pentru a defini contribuția unei literaturi la universalitate nu atât modelele, incidențele imanente, influențele, paralelismele etc., cât mai ales diferențele, raporturile de interdependență în interiorul cărora să transpară configurațiile de spirit proprii, o imagine culturală net distinctă în peisajul prismatic european. Altfel spus, particularitatea unei literaturi nu e dată de conținutul temelor, motivelor sau problemelor, de cele mai multe ori comune unor arii de spirit diferite (natura, sensul existenței, cunoașterea, destinul, timpul, condiția umană etc.), ci de felul în care sunt ele interpretate, ceea ce – în sens foarte larg – implică o finalitate stilistică, o manifestare în fenomenalitate a unor permanențe spirituale.

Natura de exemplu este o componentă esențială a existenței. O întâlnim ca temă în toate literaturile lumii. În raport cu ea, omul poate fi „trup din trupul ei", cum credea Hogaș, sau ființă indiferentă, „istorică", alienată prin rafinament intelectual, fără pasiune pentru peisaj. Spre deosebire de Ibsen, Kafka, Mauriac și alții, pentru care natura e spațiu închis, labirint fără ieșire, la Eminescu, Blaga, Sadoveanu natura e spațiu al libertății, sete de nemărginit. Bărăganul nelimitat îmbracă imagini unice la Odobescu, Panait Istrati, G. Călinescu sau Fănuș Neagu. Existența însăși a omului era ritmată de rotirea anotimpurilor (la

Scanned with OKEN Scanner

Alecsandri, G. Coşbuc sau Sadoveanu). Dezlănţuirile stihiale întâlnite la expresioniştii Kafka sau Trakl abia de au câteva ecouri la Al. Philippide şi Blaga, consecinţă a refuzului aritmiilor din partea unui spirit autohton care şi-a făcut din echilibru o regulă de aur. Fără a fi lipsită de contraste, convulsii şi renaşteri, natura nu e în literatura noastră decât rareori tragică.

Tragicul – pentru a continua argumentaţia – implică altă dimensiune a existenţei, consecinţă a unui conflict ireductibil în sfera conştiinţei. El nu e propriu doar anticilor (Eschil, Sofocle, Euripide), ci şi – poate mai acut – modernilor (Shakespeare, Goethe, Ibsen, Dostoievski), toţi trebuind să rezolve într-un anumit fel problema confruntării omului cu destinul. Exponenţi ai unor colectivităţi diferite, scriitorii amintiţi trec tema tragicului prin filtrul mentalităţii rasei lor.

Scriitorii români, de la Alecsandri la Delavrancea şi N. Iorga, n-au reuşit, în ciuda eforturilor depuse, să producă opere tragice egale în tensiune dramatică cu *Antigona, Hamlet* sau *Boris Godunov*. Nu putem trage însă concluzia că românilor le lipseşte vocaţia tragicului. Nu despre anumite personaje tragice se poate vorbi în literatura română, ci despre un „popor al durerii" (M. Sadoveanu). Istoria n-a făcut din români, în ciuda tuturor vicisitudinilor, un popor tragic, fiindcă repetatele ieşiri din impas dovedesc contrariul, ci un popor care, tocmai din această cauză, are ca dominantă psihică melancolia, expresie atenuată a conştiinţei tragice. Poate şi pentru că, dincolo de desele încercări, briza blândă a spiritului bizantin avea să tempereze moravurile dure ale evului de mijloc.

În *Fraţii Jderi,* un sol veneţian, trecând prin Moldova timpului, exclamă: „E frumoasă ţara asta (...), nu înţeleg de ce-mi apare aşa de tristă". Un observator din afară, ilustru literat – Lev Tolstoi –, scria în 1854: „Soarta acestui popor e plină de farmec şi de tristeţe."

Starea de melancolie, care se traduce în limba poporului prin „jale", nu este însă o „tristeţe metafizică", o „durere a rasei", cum se exprimă G. Ibrăileanu, ci un sentiment de mâhnire, concret, generat de un tragic al istoriei noastre (ca la O. Goga). O găsim, deopotrivă, în lirica populară (în doine şi balade), dar şi în lirica cultă (Eminescu, Arghezi, Blaga ş.a.), ca manifestare imperativă distinctă a unui mod de a fi.

B. Există, în alt plan, un specific al naraţiunii româneşti. Proza noastră este esenţial narativă, ceea ce înseamnă că însemnele scrisului sunt codificate, mai mult decât în alte literaturi, prin vocea, gestul şi masca naratorului. Creangă este, din acest punct de vedere, unic prin modul spunerii sale: „Cu ochii pe carte, ascultăm o voce apropiată care, prin întâmplările comunicate, are variaţii de ton, este serioasă şi glumeaţă în sunetul ei, intervine ca a doua expresie pe lângă expresia literară" (Vl. Streinu). Nu altfel se întâmplă cu Sadoveanu, pe care îl percepem, concomitent, ca observator şi participant, narator şi filozof. El trăieşte „întâmplările eroilor", ia necontenit parte la existenţa lor: „Aş putea spune – arată Sadoveanu – că ei îmi dictează. Mie îmi rămâne să cumpănesc cuvintele."

La Creangă şi, evident, Sadoveanu, cuvântul vine din interior, traduce individualitatea scriitorului în primul rând, altfel decât la Boccaccio sau Rabelais, Hoffmann sau Turgheniev. Şi Creangă şi Sadoveanu sunt, prin origine, moldoveni, adică oameni cărora vocaţia narativă le este congeneră. Ei demonstrează, poate mai mult decât oricare dintre marii naratori ai lumii, că,

Scanned with OKEN Scanner

într-o epocă sceptică și demonizată, dominată de calculator și inginerie genetică, povestea n-a murit. Prin capacitatea sa de a-și (re)elabora la infinit structurile, de a le (re)învesti cu sensurile noi ale vieții, „în ciuda secolelor de intelectualism" și asanare a resurselor imaginative, modul narativ durează cât însuși omul. Creangă face din povestire modul propriu de existență al ethos-ului nostru colectiv, dându-i legitimitate universală, în timp ce Sadoveanu îi împrumută noblețea reflecției.

Extrapolând, putem vorbi de un stil narativ propriu tuturor naratorilor români (deși temele sunt adeseori comune), fie ei moldoveni, munteni sau transilvăneni, de la I. Neculce și I. Ghica la Gala Galaction, V. Voiculescu și Fănuș Neagu. Toți pornesc de la legendă și baladă, împletesc realitatea cu mitul, lirismul cu reflecția, într-o narațiune spontană, aproape improvizată, anecdotică, solară, amintind uneori, prin ritualul spunerii, de poveștile persane și arabe.

Demonstrația poate, desigur, continua. Important de reținut este faptul că, dincolo de izvoare, influențe, concordanțe (mai mult sau mai puțin catalitice ori modelatoare) se află câmpul nu îndeajuns de bine desțelenit al specificului național. Printre caracterele specifice ale literaturii noastre, contactul perpetuu cu folclorul și miturile a fost apreciat de către toată lumea (scriitori și critici) ca o notă categoric distinctivă în raport cu alte literaturi. Trebuie făcută, însă, imediat precizarea că literatura română cultă nu s-a mărginit doar să preia o tradiție constituită în forma unor categorii, genuri sau specii particulare (cum e, să zicem, cazul tuturor scriitorilor ce și-au raportat, într-un fel sau altul, conștiința estetică la marile texte ale literaturii populare: *Miorița* și *Meșterul Manole),* ci a asimilat, în egală măsură, credințele, riturile, ceremonialurile și practicile magice cu un substrat mitic, susceptibile a deveni – prin ceea ce semnifică – atitudine sau eveniment artistic. I.H. Rădulescu nu avea la îndemână, înainte de a-și publica balada *Zburătorul,* decât un fond difuz de cunoștințe și superstiții despre o „semidivinitate erotică de tipul incubilor". Probabil că absența unei literaturi de „analiză a dragostei" l-a îndemnat pe poetul român să descindă la originile mitului primitiv. Marele său merit este de a fi reușit „să contopească într-un tot armonios și într-o formă estetică valabilă și astăzi datini și credințe străvechi ale poporului nostru cu sentimente permanente și adânc omenești" (I. Pillat).

C. Fapt e că, la nivelul cercetării, continuă să se refuze, cu excepția unor vagi trimiteri, dezbaterea implicațiilor profunde ale miturilor în textura imaginii artistice, uitându-se că literatura seamănă cu o retortă în care gândirea mitică este continuu reelaborată, în funcție de timp, generând așa-numitele „neomituri". Este tocmai ceea ce îl determina pe Bo Carpelan să scrie: „Astăzi miturile intră în plămada literaturii tocmai pentru a da compoziției o anume adâncime și forță", iar pe G. Călinescu să se considere îndreptățit a afirma că „în lipsa unei tradiții culte", literatura română modernă s-a sprijinit pe „niște mituri autohtone". Întreaga operă eminesciană, reprezentativă pentru spiritul nostru național, nici nu ar putea fi gândită în afara unor implicații mitice și basmice. La Eminescu, descoperim intenția de a trata, în continuarea lui D. Cantemir, Gh. Asachi, D. Bolintineanu, în „mari poeme epice și dramatice, mitologia autohtonă" (G. Călinescu). O întreagă istorie (de la Dacia eroică până la Horea) trăiește, la modul mitic, în opera lui Eminescu. Natura însăși este, în structura ei profundă, sacră, animată de divinități și spirite nevăzute. Toate formele de relief (munții, apele, codrii, peisajul) amintesc de un spațiu și de un timp imemorabile.

Scanned with OKEN Scanner

Cosmogonia are și ea, la origine, un număr de mume (arhetipuri, proprii spațiului național).

Nici opera lui Sadoveanu – un fel de „organon" al semnelor mentalităților originare – n-ar putea fi imaginată dincolo de cronotopologia mitologiei autohtone. Temele și motivele mitice, „fascinația tiparelor originare" răzbat în opera acestui scriitor de tip „arhaic, epopeic, mitic și tragic", dintr-un trecut îndepărtat care se identifică cu însăși etnogonia noastră. Omul va fi mereu tentat, asemenea legendarului Anteu, să vină în atingere cu aceste fabulații ale începuturilor, arhetipuri exemplare care-i dau sentimentul siguranței de sine și încredere în destinul său.

Lucian Blaga intuise sensul acestui adevăr: „Fără o gândire mitică nu ia ființă, din păcate sau din fericire, nici o poezie". El lega în acest fel literatura de reprezentările ei mitice, ceea ce îl va determina să împingă mai departe frontiera mitică, încercând să construiască o mitologie românească de sursă tracică, continuând oarecum preocupările lui Eminescu în direcția prefigurării unui fond spiritual dacic. Mai mult chiar, în concepția poetului-filozof miturile se constituie într-o mito-sofie, ca expresie a unui „noos abisal, inconștient" ce ar semnifica „izvorul secret al cosmosului stilistic". Mitul devine, astfel, o modalitate de revelare unică a misterului, până la limita de unde acționează „censura transcendentă". Acolo unde istoria se oprește, explică Blaga, miturile („cărămizile ființei") se instituie ca „imagini-sinteze". Asemenea lui O'Neil, Jean Girodoux și alții, Blaga încearcă să descopere, dar dintr-o altă perspectivă, semnificații noi fabulelor originare. Pentru Eminescu și Sadoveanu, miturile reprezentau mai mult un obiect de contemplație vizionară, decât un instrument activ al cunoașterii, ca pentru Blaga, care, atunci când nu le găsește în fantezia colectivă, le imaginează el însuși. Pan, Zamolxe, Marele Anonim, Christ sunt mituri proprii.

Deși de domeniul iraționalului, miturile ne cuceresc încă prin sensurile lor profund umane. Românii, ca oricare alt popor, și-au făurit o mitologie aparte. De aici, din această zariște a gândirii lor inițiale, vor fi țâșnit sentimentul cosmic al Mioriței și aspirația spre Absolut, prin jertfă, din parabola mitică a Meșterului Manole. Nu întâmplător, folclorul, ca și literatura cultă, găsesc – la meridianul nostru geo-spiritual – însemnele unei spiritualități distincte. Ele așază creația și moartea într-un orizont specific, pe care noi, românii, mai mult decât alte popoare, îl resimțim ontologic. La baza lui stă ideea de cosmocentricitate a ființei umane, în jurul căreia se învârt – ca să spunem așa – și „creștinismul cosmic", și miturile cosmice eminesciene, și „omologiile" lui Brâncuși.

8. Concluzii: Este, poate, cazul să arătăm acum, într-o concluzie, care sunt momentele prin care literatura română ajunge să dobândească, în cadrul marii familii a literaturilor europene sau chiar în contextul universalității, conștiința de sine.

a. Categoria universalului se intuiește mai întâi în folclor, în două sensuri. Pe de o parte, folclorul românesc se situează în aria regională a popoarelor sud-est europene, între care circulă teme și motive comune, explicabile prin identitatea de spațiu geografic și destin istoric, iar, pe de alta, iradiază, prin substrat etic și valoare artistică, în folclorul popoarelor vecine.

b. Concomitent cu nașterea folclorului românesc, la Dunărea de Jos, se ivește o literatură patristică a cărei substanță, deși de expresie latină, avea să asigure continuitatea spirituală atât pe orizontală, pentru că reprezentanții ei s-au arătat a

Scanned with OKEN Scanner

fi, încă de pe atunci, în relație cu tradițiile cultural-literare ale Occidentului, citând sau referindu-se în cunoștință de cauză la autori deja prezenți în conștiința europeană a vremii, cât și pe verticală, pentru că momentul străromân stă la originea unor tipologii sau prototipuri ale creației literare românești moderne.

c. Îi revine, incontestabil, lui D. Cantemir – ca o încununare a înfloririi literaturii vechi – meritul de a fi încercat, prin enciclopedismul său, pentru prima oară în mod categoric, saltul în universalitate. Autor al primului roman românesc *(Istoria hieroglifică,* 1705), el schițează, între altele, și o teorie a arheului, după Helmont, care avea să-i premeargă lui Eminescu. Continuându-i pe cronicari în afirmarea latinității, impunând în afara hotarelor valorile etnografice ale poporului său, D. Cantemir este întâia sinteză a umanismului românesc, prefigurând epoca luminilor și reflectând aspectul național în sensul timpului.

d. Aportul cel mai însemnat în afirmarea fondului național și universalizarea culturii și literaturii române îl constituie însă epoca marilor clasici. De ea se leagă câteva dintre cele mai impresionante înfăptuiri ale poeziei, prozei, teatrului, criticii și publicisticii naționale. Maiorescu, Creangă, Caragiale, Slavici sunt summum-uri ale genurilor pe care le-au ilustrat, permanențe fără de care sinteza eminesciană n-ar fi fost posibilă. La alte dimensiuni și cu alte ecouri, în interiorul acestei epoci, Eminescu reprezintă un titanic efort spre convergență, un factor de stabilitate și de maturizare spirituală a națiunii. Întreaga sa operă, pornind de la arhetipuri, sesizează caracterul organic al spiritualității românești, în care se cuprind componentele esențiale ale națiunii: limba, natura patriei, istoria, însușirile psihice ale poporului, cultura folclorică și tradițiile ei. Indiferent cum ar fi privit, ca poet ori gânditor, ca om al cetății ori pedagog al neamului său, Eminescu rămâne „expresia integrală a sufletului românesc". Prin el se face nu numai trecerea de la Alecsandri și Bolintineanu la Arghezi și Blaga, ci și trecerea poeziei noastre spre universalitate. Nu avem până la Eminescu și nici după aceea un poet de anvergură europeană care, asemenea lui, să poată fi comparat cu marii lirici ai lumii: Hölderlin, Novalis, Lamartine, V. Hugo, Schiller, Byron, Leopardi ș.a.

e. Momentul interbelic desăvârșește, în planul menținerii și dezvoltării conștiinței de sine, marea sinteză clasică. El este dominat de scriitori de prestigiu european ca T. Arghezi, L. Blaga, I. Barbu, în poezie, ori M. Sadoveanu, L. Rebreanu, Camil Petrescu, în proză. Definitoriu este faptul că elementul mitic și rapsodic se întâlnește cu elementul modern, într-o benefică interferență. Din această cauză, ideea de specific național în artă este mereu redefinită din perspective diferite: a scriitorilor de orientare tradițional-populară, pe de o parte; a modernilor orientați spre formule de creație apusene, pe de altă parte. Conștiința autohtoniei și vocația universalității se verifică pentru cei mai mulți dintre marii acestei epoci, de la Arghezi și Sadoveanu până la Al. Philippide și G. Călinescu. Literatura lor dă de cele mai multe ori expresie unei ființe scindate între poluri opuse: ascensiunea spre astral și tentația abisurilor. În poezie, mai ales, Arghezi, Blaga, Barbu, Al. Philippide ș.a. tind spre o deconspirare a absolutului care li se refuză, astfel încât conflictul dintre contingent și transcendent generează o lirică de nivelul celei europene.

f. În fine, literatura contemporană atrage nu mai puțin atenția în sensul deschiderii ei spre universalitate. Ea păstrează conștiința continuității. Mesajul artistic este când explicit, când criptic. Dimensiunea antropologică este accentuată, se cântă sensul ascendent al vieții și setea de înalt a sufletului

Scanned with OKEN Scanner

omenesc. Cunoașterea, trecerea ireversibilă a clipei, istoria incertă, sentimentul alienării, cosmicul etc. imprimă literaturii postbelice un profund caracter reflexiv, ceea ce o apropie de experiențele artistice moderne ale umanității.

„Garanția originalității noastre fundamentale" – conchide G. Călinescu – stă în relevarea „factorului etnic", având ca referent universalul. Sistemul de referință universal (european îndeosebi) nu poate umbri personalitatea culturală a națiunii, ocultându-i valorile etnice și falsificându-i spiritul.

Au fost marcate valorile culturale ale Europei (cu deosebire ale celei Apusene), pe care – se știe – românii n-au încetat să le caute cu febrilitate. Mai puțin însă s-a arătat în ce fel Vestul sau Estul s-au interesat de valorile noastre spirituale, pentru că din cuprinsul spiritualității românești s-au desprins valori remarcabile, care au fost absorbite de alte literaturi. Este cazul atâtor scriitori și oameni de cultură de origine română, de la Antioh Cantemir, Dora d'Istria, Anna de Noailles, până la Tristan Tzara, Panait Istrati, Eugen Ionescu, Emil Cioran ș.a. Chiar dacă operele lor nu poartă „sigiliul intim al limbii române"; prin idei ele aparțin fondului gândirii românești.

Scanned with OKEN Scanner

I. LITERATURA ROMÂNĂ INTERBELICĂ

Mircea Eliade:

Maitrey. Nuntă în cer. Studiu introductiv de Dumitru Micu, București, Editura pentru Literatură, 1969; *La Țigănci și alte povestiri.* Cu un studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, București, E.P.L., 1969; *Aspecte ale mitului,* București, Editura Univers, 1978; *De la Zalmoxis la Gengis-Hang.* București, 1980; *În curte la Dionis.* Cu un cuvânt înainte al autorului. Ediție și postfață de Eugen Simion, București, Editura Cartea Românească, 1981; *Istoria credințelor și ideilor religioase,* I–III. Traducere de Cezar Baltag. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981–1986; *Maitrey* (roman). Ediție îngrijită de Mihai Dascal, cu un text de Mihail Sebastian, București, Editura Minerva, 1991; *Proză fantastică.* Ediție și prefață de Eugen Simion, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991 (Pantheon); *Drumul spre centru.* Antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu, București, Editura Univers,, 1991; *Eseuri.* Traducere de Maria Ivănescu și George Ivănescu, București, Editura Științifică, 1991.

Vasile Voiculescu:

Povestiri, I–II. Cu o prefață de Mircea Tomuș, București, Editura Minerva, 1972; *Poezii.* Antologie și postfață de Șt. Aug. Doinaș, București, Editura Minerva, 1972 („Arcade"); *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară și alte poezii.* Selecție, postfață și bibliografie de Cornel Ungureanu, București, Editura Minerva, 1981; *Opere, I–II,* Ediție de Victor Iova, București, Editura Cartea Românească, 1982; *Poezii, I–II.* Tabel cronologic de Ion Voiculescu și Liviu Grăsoiu. Ediție și prefață de Liviu Grăsoiu, București, Editura Minerva, 1983; *Toiagul minunilor.* Proze. Ediție îngrijită, prefață și note de Nicolae Florescu. București, 1991.

E. Lovinescu:

Texte critice. Ediție îngrijită, studiu introductiv și tabel cronologic de I. Negoițescu, București, Editura Tineretului, 1968 („Lyceum"); *Scrieri.* Vol. I–IX. Ediție și studiu introductiv de Eugen Simion, București, E.P.L., Minerva, 1969–1982; *Istoria civilizației române moderne.* Ediție îngrijită și studiu introductiv de Z. Ornea, București, Editura Științifică, 1972; *Opere.* Vol. I–II. Ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George, București, Editura Minerva, 1982–1984; *Critice.* Vol. I–III. Ediție de Eugen Simion. Antologie și repere istorico-literare de Mihai Dascal, București, Editura Minerva, 1982 („Patrimoniu").

G. Călinescu:

Istoria literaturii române de la origini până în prezent, București, Editura Fundațiilor Regale pentru Literatură și Artă, 1941. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982; *Impresii asupra literaturii spaniole,* București, Editura pentru Literatură Universală, 1965; *Estetica basmului,* București, Editura pentru Literatură, 1965; *Opere,* Vol. I–XIV, București, Editura pentru Literatură, 1965–1993; *Scriitori străini.* Antologie și text îngrijit de Vasile Nicolescu și Adrian Marino. Prefață de Adrian Marino, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967; *Ulysse* (selecție de texte critice), București, E.P.L., 1967; *Istoria literaturii române.* Compendiu. (Cu o prefață de Al. Piru), București, 1968; *Principii de estetică.* Antologie, prefață de Ion Pascadi, București, 1968; *Opera lui Mihai Eminescu,* Vol. I–II, București, 1965–1970; *Universul poeziei.* Antologie cu o prefață de Al. Piru, București, 1971.

Tudor Vianu:

Despre stil și artă literară. Cuvânt omagial de acad. Al. Philippide. Ediție îngrijită și prefață de Marin Bucur, București, Editura Tineretului, 1965; *Estetica.* Studiu de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură, 1968; *Studii de stilistică.* Ediție îngrijită cu studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968; *Scriitori români,*

Scanned with OKEN Scanner

Vol. I–III. Antologie, prefață și tabel cronologic de Pompiliu Marcea, București, Editura Minerva, 1970; *Opere.* Vol. I–XIV, București, Editura „Minerva", 1971–1990; *Scriitori români din secolul XX.* Antologie, postfață și bibliografie de Mihai Dascal, București, Editura Minerva, 1979 („Arcade"); *Arta prozatorilor români.* Text stabilit de Geo Șerban (Arta prozatorilor români) și Cornelia Botez (Anexe. Contribuții la stilistica verbului). Repere istorico-literare de Mihai Dascal, București, Editura Minerva, 1981 („Patrimoniu").

Paul Zarifopol:

Pentru arta literară. Vol. I–II. Ediție îngrijită, note, bibliografie și studiu introductiv de Al. Săndulescu, București, Editura Minerva, 1971; *Pagini de critică.* Prefață de Al. Săndulescu, București, Editura Minerva, 1984 („Arcade"); *Eseuri.* Vol. I–II. Ediție îngrijită de Al. Săndulescu și Radu Săndulescu. Studiu introductiv, argument și note de Al. Săndulescu, București, Editura Minerva, 1988.

Mihai Ralea:

Prelegeri de estetică. Ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ion Pascadi, București, Editura Științifică, 1972; *Scrieri.* Vol. I–III. Ediție îngrijită și prefață de N. Tertulian, București, Editura Minerva, 1972–1981.

Emil Cioran:

Eseuri. Antologie, traducere și cuvânt înainte de Modest Morariu, București, Editura Cartea Românească, 1988; *Revelațiile durerii:* eseuri. Prefață de Dan C. Mihăilescu, Ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sasu, Cluj („Echinox"), 1990; *Amurgul gândurilor,* București, Editura Humanitas, 1991; Publicistică: 1931–1944. Cu un cuvânt înainte al autorului. Ediție de Marin Diaconu, București, Editura Humanitas, 1991; *Pe culmile disperării,* Ediția a III-a, București, Editura Humanitas, 1993.

Constantin Noica:

Creație și frumos în rostirea românească, București, Editura Eminescu, 1973; *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești,* București, Editura Eminescu, 1975; *Devenirea întru ființă,* Vol. I–II, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981; *Introducere în miracolul eminescian.* Ediție îngrijită de Marin Diaconu și Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 1992; *Eseuri de duminică,* București, Editura Humanitas, 1992.

II. LITERATURA ROMÂNĂ DUPĂ AL II-LEA RĂZBOI MONDIAL

Marin Preda:

Întâlnirea din pământuri. Nuvele. Ediție revizuită și adăugită de Nicolae Manolescu, București, Editura Eminescu 1973; *Moromeții.* Vol. I–II. Ediția a IV-a revăzută și adăugită, București, Editura Cartea Românească, 1975; *Intrusul.* Roman. Prefață și tabel cronologic de Mihai Ungheanu, București, Editura Minerva, 1974; *Marele singuratic.* Roman. Vol. I–II. Ediție revăzută. Prefață de Magdalena Popescu. Tabel cronologic de Mihai Ungheanu, București, Editura Minerva, 1978; *Delirul.* Ediția a III-a, București, Editura Cartea Românească, 1987; *Cel mai iubit dintre pământeni,* Vol. I–III. Ediția a III-a. Prefață de Eugen Simion, București, Editura Cartea Românească, 1987; *Risipitorii.* Tabel cronologic și crestomație de Ioan Vultur, Timișoara, Facla, 1989.

Petru Dumitriu:

Cronică de familie. Vol. I–III, București, E.S.P.L.A., 1956; Ediția a II-a, București, Editura Fundației Culturale Românul, 1993. *Proprietatea și posesiunea* (Partea I din Memoriile lui Erasmus Ionescu). Ediție îngrijită și prefață de Geo Șerban, Cluj, Editura Dacia, 1991; *Euridice* (8 proze), Preludiu la Electra (teatru), București, Editura Eminescu, 1991; *Ne întâlnim la judecata de apoi.* Roman. Traducere de Adriana Fianu, București. 1992; *Zero sau punctul plecării,* București, Editura Viitorul Românesc, 1992; *Incognito,* Roman. Traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu și Delia Vasiliu. Cuvânt înainte de Geo Șerban, Editura Univers, București, 1993.

Eugen Barbu:

Nuvele. Prefață și tabel cronologic de Al. Piru, București, Editura Tineretului, 1969; *Facerea lumii.* Roman. Vol. I–II. Prefață și tabel cronologic de Liviu Călin, București, Editura Minerva,

Scanned with OKEN Scanner

1973; *Groapa.* Ediția a VII-a. Prefață de Liviu Călin. București, Editura Eminescu, 1975; *Incognito.* Ciné-roman. Vol. I–IV. București, Editura Albatros, 1975–1980; *Miresele.* Nuvele. București, Editura Minerva, 1975, *Princepele.* Roman. Prefață („*Princepele* – o meditație despre tragic") de Constantin Ciopraga. Tabel cronologic de Liviu Călin, București, Editura Minerva, 1977; *Săptămâna nebunilor.* București, 1981; *Ianus.* București, 1993.

Ștefan Bănulescu:

Iarna bărbaților. Nuvele. Ediție definitivă cu o addenda cuprinzând *Cântece de câmpie,* București, Editura Eminescu, 1985; *Cartea milionarului* (Roman, Partea I). Vol. I. *Cartea de la Metopolis,* București, Editura Eminescu, 1977.

Fănuș Neagu:

Vară buimacă. Nuvele, București, Editura pentru Literatură, 1967; *În văpaia lunii,* București, 1971; *Frumoșii nebuni ai marilor orașe.* București, 1976. *Îngerul a strigat.* Roman. Postfață de Valeriu Râpeanu, București, Editura Eminescu, 1984; *Scaunul singurătății,* București, 1987.

D.R. Popescu:

Ploaia albă. Nuvele, București, Editura Cartea Românească; *Căruța cu mere* (Nuvele), București, Editura Albatros, 1974; *Vânătoarea regală,* Roman, București, Editura Eminescu, 1976; *Podul de gheață.* București, 1982; *Orașul îngerilor.* București, 1985. *F.* Roman, București, Editura Cartea Românească, 1986.

Augustin Buzura:

Vocile nopții. Roman, București, Editura Cartea Românească, 1980; *Refugii,* Roman, București, Editura Cartea Românească, 1984; *Orgolii.* Roman, Ediția a II-a, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985; *Drumul cenușii,* Roman, București, Editura Cartea Românească, 1988; *Fețele tăcerii.* Roman. Ediția a II-a revăzută și adăugită de autor, București, Editura Albatros, 1991 („Rezistența"); *Absenții.* Roman, București, Editura Tinerama, 1991 („Scriitori Români").

Sorin Titel:

Clipa cea repede. Roman, București, Editura Cartea Românească, 1979; *Femeie, iată fiul tău.* Roman, București, Editura Cartea Românească, 1983; *Lunga călătorie a prizonierului.* Roman, București, Editura Albatros, 1991.

Ion Druță:

Clopotnița. Roman. Ediție îngrijită de Elena Sinpiur, București, Editura Cartea Românească, 1989; *Scrieri.* Vol. I–III. Ediție îngrijită cu acordul autorului de V. Guțu și E. Lungu, Chișinău, 1989–1990; *Povestea bunătății noastre.* Roman. Prefață și tabel cronologic de Mihai Cimpoi, București, Editura Minerva, 1992 (B.P.T.).

Nicolae Breban:

În absența stăpânilor. Roman, București, E.P.L., 1966; *Animale bolnave.* Ediția a II-a, București, Editura Tineretului, 1969; *Îngerul de gips.* Roman, București, Cartea Românească, 1973; *Bunavestire,* Roman, Iași, Editura Junimea 1977; *Don Juan.* Roman, București, Editura Cartea Românească, 1981; *Pândă și seducție.* Roman, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991.

Geo Bogza:

Cartea Oltului. Statuia unui râu. Referințe bibliografice de Antoaneta Tănăsescu, București, Editura Albatros, 1979; *Jurnal de copilărie și adolescență.* București, Editura Cartea Românească, 1987; *Basarabia, țară de pământ.* București, 1991.

N. Steinhardt:

Prin alții spre sine, București, Editura Eminescu, 1988; *Jurnalul fericirii.* Ediție îngrijită și Postfață de Virgil Ciomoș, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1991 (Ediția a II-a, 1992); *Monahul de la Rohia răspunde la 365 de întrebări incomode adresate de Zaharia Sângiorzan,* București, Editura Revistei Literatorul, 1992; *Dăruind vei dobândi,* Baia Mare, 1992; *Primejdia mărturisirii.* Convorbiri cu Ioan Pintea. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993.

Radu Petrescu:

Matei Iliescu. Roman, București, Editura Eminescu,1970; *Proze. Didactica nova. Sinuciderea din Grădina botanică. Jurnal. În Efes,* București, Editura Eminescu, 1971: *Ocheanul întors,* București, Editura Cartea Românească, 1977; *Părul Berenicei,* București, Editura Cartea Românească, 1981.

Scanned with OKEN Scanner

Nichita Stănescu:

Sensul iubirii. Versuri. Prefață de Silvian Iosifescu, București, E.S.P.L.A., 1960; *O viziune a sentimentelor.* Versuri, București, E.P.L., 1964; *Necuvintele.* Versuri, București, Editura Tineretului, 1969; *În dulcele stil clasic,* București, Editura Eminescu, 1970; *Măreția frigului,* Romanul unui sentiment. Iași, Editura Junimea, 1972; *Starea poeziei.* Prefață de Aurel Martin, București, Editura Minerva, 1975 (B.P.T.); *Epica magna.* Versuri, Iași, Editura Junimea, 1978; *Ordinea cuvintelor.* Versuri 1957–1983. Cuvânt înainte de Nichita Stănescu. Prefață, cronologie și ediție îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului, București, Editura Cartea Românească, 1985 („Mari scriitori români"); *Fiziologia poeziei. Proză și versuri:* 1957–1983. Ediție îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului, București, Editura Eminescu, 1990; *Argotice* (Cântece la drumul mare). Versuri. Ediție alcătuită, îngrijită și prefață de Doina Ciurea, București, „Românul", 1992.

Emil Botta:

Poeme, Cuvânt înainte de Petru Comarnescu, București, Editura Albatros, 1974 („Cele mai frumoase poezii"); *Poezii,* Cuvânt înainte de Valeriu Râpeanu. Text îngrijit, note și variante de Aurelia Batali, București, Editura Eminescu, 1979; *Scrieri.* Vol. I–III. Ediție îngrijită de Ioana Diaconescu. Prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1980; *Un dor fără sațiu.* Antologie, postfață și bibliografie selectivă de Doina Uricariu. București, Editura Minerva, 1991 („Arcade").

A.E. Baconsky:

Fiul risipitor, Poezii. București, E.P.L., 1964; *Cadavre în vid. Poezii,* București, E.P.L., 1969; *Corabia lui Sebastian.* Poezii și anti-poezii. București, Editura Cartea Românească, 1978; *Fluxul memoriei,* Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Mircea Braga, București, Editura Minerva, 1987 (B.P.T.).

Geo Dumitrescu:

Libertatea de a trage cu pușca. Poeme, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1946; *Aventuri lirice.* Versuri, București, 1963; *Nevoia de cercuri.* Versuri, București, E.P.L., 1966; *Jurnal de campanie,* București, Editura Cartea Românească, 1974; *Africa de sub frunte.* Prefață de Eugen Simion, București, Albatros, 1978 („Cele mai frumoase poezii"); *Versuri.* Prefață de Lucian Raicu, București, Editura Minerva, 1981; *Aș putea să arăt cum crește iarba.* Versuri. Prefață de Eugen Simion, București, Editura Eminescu, 1989 („Poeți români contemporani").

Ștefan Aug. Doinaș:

Omul cu compasul. Versuri 1941–1965, București, 1966; *Seminția lui Laokoon,* Poezii, București, Editura Tineretului, 1967; *Versuri. Prefață („Doinaș la maturitate")* de Virgil Nemoianu, București, Editura Albatros, 1973; *Alfabet poetic.* Prefață de Aurel Martin, București, Editura Minerva, 1978 (B.P.T.); *Foamea de unu: poeme.* Cuvânt înainte de Radu Călin Cristea, București, Editura Eminescu, 1987; *Arie și ecou.* Versuri, Cluj-Napoca, Editura Dacia 1992.

Ion Caraion:

Poeme, București, 1974; *Lacrimi perpendiculare.* Prefață de M. Petroveanu, 1978; *Apa de apoi. Versuri din exil.* Ediție îngrijită de Emil Manu, București, Editura Cartea Românească, 1991.

Leonid Dimov:

7 poeme, București, E.P.L., 1968; *Deschideri* (Versuri), București, Editura Cartea Românească, 1972; *Dialectica vârstelor.* Poeme, București, Editura Cartea Românească, 1977; *Veșnica reîntoarcere.* Poeme, București, Editura Cartea Românească, 1982; *Carte de vise.* Selecție și îngrijirea ediției de Mariana Dimov, București, Editura Eminescu, 1991.

Marin Sorescu:

Poeme, București, E.P.L., 1967; *Poeme.* Cu o prefață „Sorescu I și Sorescu II" de Cornel Regman. Portret de Pompiliu Dumitrescu, București, Editura Albatros, 1976 („Cele mai frumoase poezii"); *La lilieci.* Poeme, București, Editura Eminescu 1973; *Fântâni în mare.* Poezii. București, Editura Eminescu, 1982; *Poezii.* Vol. I. Cu o notă bibliografică de Virginia Sorescu. Ediție definitivă, îngrijită de autor, Craiova, Scrisul Românesc, 1990 (Editura Esențial); *Poezii alese de cenzură,* București, Editura Roza Vânturilor, 1991.

Scanned with OKEN Scanner

Ioan Alexandru:

Infernul discutabil. Bucureşti, Editura Tineretului, 1966; *Imne.* Cu un Cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu Buşulenga, Bucureşti, Editura Albatros, 1977 („Cele mai frumoase poezii"); *Imnele iubirii.* Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984; *Pământ transfigurat.* Versuri. Prefaţă de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Bucureşti, Editura Minerva, 1982 (B.P.T.).

Ana Blandiana:

A treia taină. Bucureşti, Editura Tineretului, 1969; *Eu scriu. Tu scrii. El, ea scrie.* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1976; *Cele patru anotimpuri.* Versuri. Bucureşti, Editura Albatros, 1977; *Poeme,* Prefaţă de Al. Philippide, Bucureşti, Editura Albatros, 1978 („Cele mai frumoase poezii"); *Somnul din somn,* Poezii, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1977; Poeme. *Poems.* Traducere în limba engleză de Dan Duţescu. Prefaţă de Dumitru Micu. Bucureşti, Editura Eminescu, 1982; *Stea de pradă.* Versuri, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985; *Poezii.* Prefaţă de Eugen Simion; notă bibliografică de Elena Murgu. Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985; *100 de poeme,* Bucureşti, Editura Tinerama, 1991 („Scriitori români").

Grigore Vieru:

Izvorul şi clipa. Antologie de Mircea Radu Iacoban. Prefaţă („Grigore Vieru în lirica esenţelor") de Marin Sorescu, Bucureşti, Editura Albatros, 1981; *Rădăcina de foc.* Poeme, confesiuni; Cuvânt înainte de Ioan Alexandru; postfaţă de Victor Crăciun; ediţie ilustrată de Sabin Bălaşa; selecţie şi îngrijire de Arcadie Donos, Bucureşti, Editura Univers, 1988; *Hristos nu are nici o vină* (poeme şi cântece). Cuvânt înainte („Sfârşirea dragostei") de Carolina Ilica. Selecţie, îngrijirea ediţiei şi postfaţă („A fi frumos şi simplu – ce trudă") de Dumitru M. Ion, Bucureşti, „Orient şi Occident"; „Arte şi Meserii", 1991.

Marin Sorescu:

Iona. Teatru, Bucureşti, E.P.L., 1968; *Paracliserul.* Tragedie în trei acte, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970; *Setea muntelui de sare.* Teatru, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974; *Matca.* Piesă în trei acte, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976; *Deligiorgis,* Iaşi, Editura Junimea, 1978; *Teatru,* Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1980; *Ieşirea prin cer.* Teatru, Bucureşti, Editura Eminescu, 1984 („Teatru comentat").

Horia Lovinescu:

Moartea unui artist. Piesă în două acte, Bucureşti, E.P.L., 1965; *Teatru.* Vol I–II, Bucureşti, 1978 („Teatru comentat"); *Negru şi roşu,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1984 („Rampa").

Theodor Mazilu:

Teatru, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971; *Mobilă şi durere.* Comedie în trei acte, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981 („Rampa"); *Aceşti nebuni făţarnici.* Teatru. Ediţie îngrijită, prefaţă, note şi comentarii de Victor Parhon, Bucureşti, Editura Eminescu, 1986 („Teatru comentat").

Ion Băieşu:

Cine sapă groapa altuia. Drame şi comedii, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974 („Teatru"); *Boul şi viţeii.* Zece comedii, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982; *Autorul e în sală:* teatru comic, Bucureşti, Editura Eminescu, 1987.

Paul Everac:

A cincea lebădă. Teatru. Prefaţă de Valeriu Râpeanu, vol. I–II, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982; *Parabole dramatice. Teatru.* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983; *Teatru,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1984.

III. SCRIITORI DE ORIGINE ROMÂNĂ ÎN ALTE LITERATURI

Elena Văcărescu:

Ţara mea. Versuri. Prefaţă şi note de Sevastiţa Bălăşescu, Bucureşti, Editura Militară, 1977; *Memorii.* Selecţia şi traducerea din limba franceză de Aneta şi Ion Stăvăruş. Prefaţă şi note de Ion Stăvăruş, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989.

Scanned with OKEN Scanner

Panait Istrati:

Ciulinii Bărăganului. Antologie și prefață de Al. Hanță, București, Editura Ion Creangă, 1972; *Chira Chiralina. Moș Anghel.* Traducere de Eugen Barbu. Repere istorice-literare alcătuite de Chiriță Dumitru, București, Editura Minerva, 1976.

Martha Bibescu:

Izvor, țara sălciilor. Cu o prefață de Mihail Sadoveanu, București, Editura Adevărul, 1937. *La bal cu Marcel Proust.* Traducere, prefață, note și indice de nume de Tudor Ionescu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976; *Jurnal politic: ianuarie 1939 – ianuarie 1941.* Studiu introductiv, selecție, note și traducere de Cristian Popișteanu și Nicolae Minei, București, Editura Politică, 1979.

Peter Neagoe:

Timp de neuitat. Traducere și prefață de Ioan A. Popa, Cluj-Napoca, Editura „Dacia", 1975 („Restituiri"); *Sfântul din Montparnasse.* În românește de Sever Tita. Prefață de Ioan A. Popa, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977.

Eugen Ionescu:

Teatru. Vol. I–II, Studiu introductiv de B. Elvin, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968 (colecția „Teatru"); *Note și contranote.* Traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992; *Jurnal în fărâme.* Traducere de Irina Bădescu, București, Editura Humanitas, 1992.

Vintilă Horia:

Dumnezeu s-a născut în exil. Roman. Postfață de Daniel Rops. Studiu de Monica Nedelcu. Note bibliografice de Ion Deaconescu, Craiova, Editura Europa, 1990; *Cavalerul resemnării.* Roman. Traducere din limba franceză de Ileana Cantuniari. Postfață de Monica Nedelcu, Craiova, Editura Europa, 1991.

IV. SPIRITUL ROMÂNESC ÎN LITERATURĂ. MIHAI EMINESCU

Poezii. Prefață de Titu Maiorescu, București, Editura Socec, 1883;

Opere, vol. I–IV. Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Editura Fundația pentru Literatură și Artă (vol. I–III) și la Editura Academiei (vol. IV–VI), 1939–1963.

Opere, vol. VII–XVI. Ediție critică întemeiată de Perpessicius și îngrijită de un colectiv redacțional, București, Editura Academiei, 1977–1989.

Opere, vol. I–IV. Ediție îngrijită de Ion Crețu, București, 1939.

Poezii, vol. I–III. Ediție critică de D. Murărașu, București, Editura Minerva, 1970–1972.

Sărmanul Dionis. Proză literară. Cu o prefață de Al. Piru. București, Editura Eminescu, 1972.

Luceafărul. Tabel cronologic, prefață, comentarii și bibliografie de Marin Mincu, București, Editura Albatros (seria „Texte comentate – Lyceum"), 1978.

Poezii. Proză literară, vol. I–II. Ediție de Petru Creția, Editura Cartea Românească, București, 1978.

Poezii. Antologie și prefață de Eugen Simion. București, Fundația Culturală Română, 1991 („Pantheon").

REFERINȚE CRITICE (LA AUTORII STUDIAȚI)

I. LITERATURA ROMÂNĂ INTERBELICĂ

Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.

Mircea Handoca, *Mircea Eliade.* Contribuții bibliografice. București, 1980.

Caiete critice, nr. 1–2, 1988 (număr dedicat lui Mircea Eliade).

Ion Apetroaie, *V. Voiculescu. Studiu monografic,* București, Editura Minerva, 1975

Elena Zaharia Filipaș, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu.* București, Editura Minerva, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

*** *V. Voiculescu interpretat de...* Antologie, prefață, tabel cronologie, bibliografie critică selectivă de Rodica Pandele, București, Editura Eminescu, 1981.

*** *G. Călinescu interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1971.

Ion Bălu, *G. Călinescu. Biobibliografie.* București, 1975.

Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze românești și străine.* București, Editura Minerva, 1976.

Mircea Braga, *V. Voiculescu în orizontul tradiționalismului.* București, Editura Minerva, 1974.

Marin Bucur, *Istoriografia literară românească de la origini până la G. Călinescu.* București, Editura Minerva, 1973.

Al. George, *În jurul lui E. Lovinescu.* Eseu. București, Editura Cartea Românească, 1993.

Gheorghe Gheorghiță, *Sburătorul. Revista și cenaclul* (conduse de E. Lovinescu). București, Editura Minerva, 1976.

Eugen Lovinescu, *„Sburătorul". Agende literare.* Vol. I. Ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt. Prefață și note de Al. George. București, Editura Minerva, 1993.

Adrian Marino, *Introducere în critica literară.* București, Editura Eminescu, 1968.

Mircea Martin, *G. Călinescu și complexele literaturii române.* Vol. I, București, Editura Albatros, 1981.

Florin Mihăilescu, *E. Lovinescu și antinomiile criticii.* București, Editura Minerva, 1972.

Florin Mihăilescu, *Semnificațiile criticii contemporane.* Studiu și antologie de Florin Mihăilescu. București, 1976.

Eugen Simion, *De la T. Maiorescu la G. Călinescu.* Antologia criticilor români. Întocmită de Eugen Simion. Vol. I–II. București, Editura Eminescu, 1971.

Eugen Simion, *E. Lovinescu. Scepticul mântuit.* București, Editura Cartea Românească, 1971.

Ileana Vrancea, *E. Lovinescu critic literar.* București, Editura pentru Literatură, 1965.

*** *E. Lovinescu interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1973.

II. LITERATURA ROMÂNĂ DUPĂ AL II-LEA RĂZBOI MONDIAL

Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX.* București, Editura Eminescu, 1974.

Nicolae Balotă, *Universul prozei.* București, Editura Eminescu, 1976.

Paul Georgescu, *Polivalența necesară.* Asociații și disociații. București, E.P.L., 1967.

Ioan Holban, *Literatura subiectivă. I. Jurnal intim. Autobiografia literară,* București, Editura Minerva, 1989.

Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe.* Eseu despre romanul românesc. Vol. I–III, București, Editura Minerva, 1980–1981; Ediția a II-a, 1991.

Liviu Petrescu, *Realitate și romanesc.* București, Editura Tineretului, 1969.

Marian Popa, *Viscolul și carnavalul.* București, Editura Eminescu, 1990.

Ion Vlad, *Lectura romanului.* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983.

Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice* (Dimensiunile eposului). București, Editura Minerva, 1972.

Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români.* București, Editura Eminescu, 1973.

Caiete critice, nr. 3–4, 1985 (număr dedicat lui Panait Istrati).

Eugen Simion, *Poetul și împăratul,* Caiete critice, nr. 3, 1990.

Eugen Simion, *O cronică a lucrurilor misterioase,* Caiete critice, nr. 1–2, 1993.

Caiete critice, *Exil și literatură,* 1–2, 1993.

Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie.* București, Editura Eminescu, 1972.

Dan Cristea, *Un an de poezie* (februarie 1971 – februarie 1972). București, Editura Cartea Românească, 1974.

Ștefan Aug. Doinaș, *Lectura poeziei, urmată de Tragic și Demonic.* București, Editura Cartea Românească, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

Ştefan Aug. Doinaş, *Măştile adevărului poetic (eseuri),* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1992.

Gheorghe Grigurcu, *Poeţi români de azi,* Editura Cartea Românească, 1979.

Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei.* Bucureşti, E.P.L., 1968.

Aurel Martin, *Poeţi contemporani,* II. Bucureşti, Editura Eminescu, 1971.

Marin Mincu, *Eseu despre textul poetic.* II. Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986.

Cristian Moraru, *Ceremonia textului: poeţi români din secolul XX.* Bucureşti, Editura Eminescu, 1985.

Marian Papahagi, *Exerciţii de lectură.* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976.

Dinu Pillat, *O constelaţie a poeziei române moderne.* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974.

Ion Pillat, *Portrete lirice.* Ediţie îngrijită şi prefaţă de Virgil Nemoianu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1963.

Caiete critice, nr. 3–4, 1992 (despre poezia lui Leonid Dimov).

Al. Piru, *Poezia românească contemporană, 1950–1975,* Vol. II; *Generaţia mijlocie. Generaţia tânără.* Bucureşti, Editura Eminescu, 1975.

Ion Pop, *Nichita Stănescu. Spaţiul şi măştile poeziei.* Bucureşti, Editura Albatros, 1980.

Ion Pop, *Avangardismul în literatura română.* Bucureşti, Editura Minerva, 1990.

Mircea Scarlat, *Istoria poeziei româneşti,* Vol. I–II. Bucureşti, Editura Minerva, 1982–1990.

Caiete critice, nr. 3, 1993 (număr dedicat lui Nichita Stănescu).

Alexandru Ştefănescu, *Introducere în opera lui Nichita Stănescu.* Bucureşti, Editura Minerva, 1986.

Mircea Tomuş, *Istorie literară şi poezie.* Timişoara, Editura Facla, 1974.

Virgil Brădăţeanu, *Viziune şi univers în noua dramaturgie românească,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1977.

Vicu Mândra, *Istoria literaturii dramatice româneşti,* vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1985.

Elisabeta Munteanu, *Motive mitice în dramaturgia românească.* Bucureşti, Editura Minerva („Universitas"), 1982.

Natalia Stancu, *Horia Lovinescu: o dramaturgie sub zodia lucidităţii,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985.

Radu G. Ţeposu, *Horia Lovinescu.* Antologie, prefaţă, tabel cronologic şi bibliografie de Radu G. Ţeposu. Bucureşti, Editura Eminescu, 1983 („Biblioteca critică").

**** O antologie a dramaturgiei româneşti,* 1944–1977. Vol. I–II. Antologie, studiu introductiv şi aparat critic de Valeriu Râpeanu, Bucureşti Editura Eminescu, 1978.

MIHAI EMINESCU:

**** Starea dramaturgiei,* Caiete critice, nr. 5–6, 1992.

D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu,* Bucureşti, 1938.

D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană,* Fundaţia pentru literatură şi artă, 1943.

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1941.

G. Călinescu, *Opera lui Eminescu, I–II,* în *Opere,* vol. 12–13, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969–1970.

G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu,* în *Opere,* vol. 11, Bucureşti, 1969.

Matei Călinescu, *Titanul şi geniul în poezia lui Eminescu,* Bucureşti, E.P.L., 1964.

Mihai Cimpoi, *Narcis şi Hyperion.* Literatura artistică. Chişinău, 1986.

Al. Dima, *Motive hegeliene în scrisul eminescian,* Sibiu, 1934.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu – cultură şi creaţie,* Editura Eminescu, 1976.

Ladislau Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu,* Bucureşti, Editura Academiei, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

Titu Maiorescu, *Critice,* vol. II, București, Editura pentru literatură, 1964.
George Munteanu, *Hyperion-1. Viața lui Eminescu,* București, Editura Eminescu, 1973.
George Munteanu, *Eminescu și eminescologia,* București, Editura Minerva, 1988.
Ion Negoițescu, *Poezia lui Eminescu,* București, E.P.L., 1964.
Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu. Elemente structurale,* București, Editura Minerva, 1971.
Perpessicius, *Eminesciana,* București, Editura Minerva, 1971.
D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu,* București, Editura Tineretului, 1969.
Al. Piru, *Eminescu azi,* București, Editura Mondera, 1993.
Liviu Rusu, *Eminescu și Schopenhauer,* București, Editura pentru Literatură, 1966.
Vladimir Streinu, *Clasicii noștri,* București, 1943.
Eugen Simion, *Proza lui Eminescu,* București, E.P.L., 1964.
Eugen Tudoran, *Eminescu,* București, Editura Minerva, 1972.
Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu,* București, Editura Cartea Românească, 1930.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ GENERALĂ

Maria Brăescu, *Interferențe românești în opera Marthei Bibescu.* București, Editura Minerva, 1983.
Matei Călinescu, *Eseuri despre literatura modernă.* București, Editura Eminescu, 1970.
Livius Ciocârlie, *Negru pe alb.* București, Editura Cartea Românească, 1979.
Șerban Cioculescu, *Varietăți critice.* București, E.P.L., 1966.
Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne.* București, E.D.P., Ediția a II-a, 1971.
Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane: 1932–1947.* București, Editura Minerva, 1972.
Pompiliu Constantinescu, *Scrieri,* Vol. I–IV. București, Editura Minerva, 1967–1972.
Ov.S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale,* Vol. I–III. București, Editura Minerva, 1972–1975.
Ov.S. Crohmălniceanu, *Pâinea noastră cea de toate zilele.* București, Editura Cartea Românească, 1981.
Eugen Ionescu, *Nu.* București, Editura Humanitas, 1991.
Monica Lovinescu, *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu...,* București, Editura Cartea Românească, 1992.
Emil Manu, *Eseu despre generația războiului.* București, Editura Cartea Românească, 1978.
Nicolae Manolescu, *Lecturi infidele.* București, 1966.
Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române,* Vol. I., București, Editura Minerva, 1990.
Pompiliu Marcea, *Atitudini critice.* București, Editura Cartea Românească, 1985.
Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate.* București, 1963.
Aurel Martin, *Acolade.* București, Editura Eminescu, 1977.
Dumitru Micu, *Periplu.* București, Editura Cartea Românească, 1974.
Ion Negoițescu, *Engrame.* București, Editura Albatros, 1975.
Ion Negoițescu, *Analize și sinteze.* București, Editura Albatros, 1976.
Ion Negoițescu, *Scriitori moderni.* București, E.P.L., 1966.
Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea.* București, Editura Eminescu, 1980.
Z. Ornea, *Actualitatea clasicilor.* București, Editura Eminescu, 1985.

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Paleologu, *Spiritul și litera.* Încercări de pseudo-critică. București. Editura Eminescu, 1970.

Dim. Păcurariu, *Scriitori și direcții literare.* București, Editura Albatros, 1984.

Al. Piru, *Analize și sinteze.* Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1973.

Al. Piru, *Marginalia,* București, Editura Eminescu, 1980.

Al. Piru, *Istoria literaturii române de la începuturi până azi.* București, Editura Univers, 1981.

Marian Popa, *Competență și performanță.* București, Editura Cartea Românească, 1982.

Lucian Raicu, *Structuri literare.* București, Editura Eminescu, 1973.

Lucian Raicu, *Practica scrisului și experiența lecturii.* București, Editura Cartea Românească, 1978.

Lucian Raicu, *Printre contemporani.* București, Editura Cartea Românească, 1980.

Cornel Regman, *Colocvial,* București, Editura Eminescu, 1976.

Mihail Sebastian, *Eseuri, cronici, memorial.* București, Editura Minerva, 1972.

Eugen Simion, *Scriitori români de azi.* Vol. I (Ediția a II-a revizuită și adăugită). București, Editura Cartea Românească, 1978; Vol. II–1974; Vol. III.–1984; Vol. IV.–1989.

Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară.* Vol. III. Marginalia, eseuri. Ediție alcătuită de Georgeta Munteanu. București, Editura Minerva, 1971.

Eugen Todoran, *Secțiuni literare.* Timișoara, Editura Facla, 1973.

Mircea Zaciu, *Cu cărțile pe masă,* București, Editura Cartea Românească, 1981.

Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană,* București, Editura Albatros, 1971; 1977.

Adrian Marino, *Dicționar de idei literare.* Vol. I (A-G). București, Editura Eminescu, 1973.

Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură.* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987.

* * * *Scriitori români.* Coordonare și revizie științifică: Mircea Zaciu, în colaborare cu Marian Papahagi și Aurel Sasu. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.

* * * *Dicționar de literatură română.* Scriitori, reviste, curente. Coordonator: Dim. Păcurariu. București, Editura Univers, 1979.

* * * *Literatura română.* Dicționar cronologic. Coordonatori: I.C. Chițimia – Al. Dima. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

ARGUMENT (Nicolae I. Nicolae) 3
I. LITERATURA ROMÂNĂ INTERBELICĂ 5
G. CĂLINESCU. Critic şi istoric literar (Marin Iancu) 6
G. CĂLINESCU: *Mihail Sadoveanu* din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (Marin Iancu) 9
Romancier. Influenţe balzaciene 12
Enigma Otiliei 15
MIRCEA ELIADE – personalitate complexă a culturii române (Lucian Pavel) 30
Maitreyi (Lucian Pavel) 37
La ţigănci (Lucian Pavel) 44
VASILE VOICULESCU. Universul poeziei (Lucian Pavel) 60
În grădina Ghetsemani din vol. *Pârgă* (Lucian Pavel) 64
Sonetul 183 din vol. *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducerea imaginară a lui Vasile Voiculescu* (Lucian Pavel) 67
Lostriţa (Lucian Pavel) 71
Istorici, critici, esteticieni, teoreticieni ai literaturii
EUGEN LOVINESCU: *Liviu Rebreanu – Ion* din *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, cap. 35 – *Creaţia obiectivă* (Marin Iancu) 78
Alţi critici şi istorici literari: NICOLAE IORGA, DIMITRIE CARACOSTEA, DUMITRU POPOVICI, PERPESSICIUS, POMPILIU CONSTANTINESCU, ŞERBAN CIOCULESCU, VLADIMIR STREINU (Marin Iancu) 95
Eseişti
EMIL CIORAN: *Amurgul gândurilor* (Marin Iancu) 110
CONSTANTIN NOICA: *Creaţie şi frumos în rostirea românească* (Marin Iancu) 116
PAUL ZARIFOPOL: *Din registrul ideilor gingaşe* (Marin Iancu) 123
MIHAI RALEA: *Tudor Arghezi* din vol. *Perspectiva*, reprodus în *Scrieri din trecut*, vol. I (Marin Iancu) 129
Alţi reprezentanţi: VASILE PÂRVAN, PETRE PANDREA, PETRU COMARNESCU .. 136

LITERATURA ROMÂNĂ DUPĂ AL II-LEA RĂZBOI MONDIAL

Evoluţia literaturii. Proza. Evoluţie, reprezentanţi (Andrei Gligor) 145
MARIN PREDA. Universul operei (Nicolae I. Nicolae) 150
Moromeţii (Nicolae I. Nicolae) 151
Cel mai iubit dintre pământeni (Andrei Gligor) 168
Alţi reprezentanţi ai prozei:
PETRU DUMITRIU: *Cronică de familie* (Elisabeta Roşca) 174
EUGEN BARBU: *Groapa* (Andrei Gligor) 180
ŞTEFAN BĂNULESCU: *Mistreţii erau blânzi* din vol. *Iarna bărbaţilor* (Elisabeta Roşca) 185
FĂNUŞ NEAGU: *Acasă* din vol. *Vară buimacă* (Elisabeta Roşca) 188
D.R. POPESCU: *Vânătoarea regală* (Andrei Gligor) 191
AUGUSTIN BUZURA: *Vocile nopţii* (Andrei Gligor) 195
SORIN TITEL: *Femeie, iată fiul tău!* (Elisabeta Roşca) 200
ION DRUŢĂ: *Povara bunătăţii noastre* (Andrei Gligor) 203
NICOLAE BREBAN: *În absenţa stăpânilor* (Elisabeta Roşca) 208
Jurnal intim. Reportajul literar. Memorialişti. Reprezentanţi (Elena Neagoe) 212
GEO BOGZA: *Cartea Oltului* (Nicolae I. Nicolae) 215

Scanned with OKEN Scanner

N. STEINHARDT: *Jurnalul fericirii* (Elena Neagoe) 223
RADU PETRESCU: *Ocheanul întors* (Elena Neagoe) 230
Poezia contemporană. Evoluție, reprezentanți (Andrei Gligor) 234
NICHITA STĂNESCU. Universul liric. Originalitatea limbajului poetic (Aurelia Ilian) 237
Leoaică tânără, iubirea din vol. *O viziune a sentimentelor* (Aurelia Ilian) 241
În dulcele stil clasic din vol. cu același titlu (Aurelia Ilian) 243
Evocare din vol. *Opere imperfecte* (Aurelia Ilian). 245
Alți reprezentanți ai poeziei contemporane
EMIL BOTTA: *Fachir* din vol. *Un dor fără saţiu* (Aurelia Ilian) 250
GEO DUMITRESCU: *Libertatea de a trage cu pușca* din vol. cu același titlu (Aurelia Ilian, Nicolae I. Nicolae) 253
ȘT. AUGUSTIN DOINAȘ: *Mistrețul cu colți de argint* din vol. *Omul cu compasul* (Nicolae I. Nicolae) 256
ION CARAION: *Fântâna* din vol. *Lacrimi perpendiculare* (Aurelia Ilian) 260
A.E. BACONSKI: *Fluxul memoriei* din vol. cu același titlu (Elena Neagoe) 263
LEONID DIMOV: *Poemul odăilor* din vol *7 poeme* (Aurelia Ilian) 266
MARIN SORESCU: *Shakespeare* din vol. *Poeme* 268
GRIGORE VIERU: *Harpa, Cămășile* din vol. *Rădăcina de foc* (Elena Neagoe) 271
IOAN ALEXANDRU: *Clopotele* din vol. *Infernul discutabil* (Aurelia Ilian) 275
ANA BLANDIANA: *Avram Iancu* din vol. *Somnul din somn* (Aurelia Ilian) 278
DRAMATURGIA. Evoluție, reprezentanți (Elena Neagoe) 283
MARIN SORESCU: *Iona* (Mihai Nebunu) 285
Răceala (Nicolae I. Nicolae) 294
Alți dramaturgi
HORIA LOVINESCU: *Moartea unui artist* (Nicolae I. Nicolae) 307
THEODOR MAZILU: *Mobilă și durere* (Aurelia Ilian) 313
ION BĂIEȘU: *Boul și viteii* (Aurelia Ilian) 318
Istoria și critica literară. Reprezentanți
AL. PIRU, ADRIAN MARINO, MIRCEA ZACIU, OV.S. CROHMĂLNICEANU, EUGEN SIMION, N. MANOLESCU (Andrei Gligor) 322
Scriitori de origine română în alte literaturi
ELENA VĂCĂRESCU, PANAIT ISTRATI, MARTHA BIBESCU, PETER NEAGOE, EUGEN IONESCU, VINTILĂ HORIA (Marin Iancu) 329
Spiritul românesc în literatură. MIHAI EMINESCU (A. Gh. Olteanu) 346
1. Mituri esențiale (A. Gh. Olteanu) 346
2. *Scrisoarea I, Luceafărul, Odă (în metru antic), Glossă* (A. Gh. Olteanu) 347
3. *Sărmanul Dionis* (Mihai Nebunu) 374
4. Formele eminescianismului (Mihai Nebunu) 383
Concluzii. Literatura română în contextul literaturii universale (A. Gh. Olteanu) 385

BIBLIOGRAFIE (Marin Iancu) 402
REFERINȚE CRITICE (Marin Iancu) 407
BIBLIOGRAFIE CRITICĂ GENERALĂ (Marin Iancu) 410

Scanned with OKEN Scanner